Colecția

SOCIETATE & CUNOAŞTERE

Nr. 20

Bogdan Crețu este conferențiar doctor la Catedra de Literatură română din cadrul Facultății de Litere, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iaşi. Volume publicate: *Arpegii critice. Explorări în critica şi eseistica actuale*, Editura Timpul, Iaşi, 2005; *Matei Vişniec – un optzecist atipic*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iaşi, 2005; *Lecturi actuale. Pagini despre literatura română contemporană*. Editura Timpul, Iaşi, 2006; *Utopia negativă în literatura română*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008. Ediții îngrijite: Marin Mincu, *Polemos. Dulelul cu/în idei*, ediție îngrijită, prefață şi note de Bogdan Crețu, Editura Compania, Bucureşti, 2011. Coordonează volumul *Dimitrie Cantemir. Perspective interdisciplinare*, Editura Institutul European, Iaşi, 2012. Stagii de cercetare la Paris, Roma, Barcelona. Cronicar literar, eseist; a publicat peste 500 de articole în principalele reviste de cultură şi academice din țară. Semnează prefețe la numeroase volume, antologii etc. Redactor al revistei „Paradigma”. Membru al Uniunii Scriitorilor din România şi al Asociației pentru Literatură Generală şi Comparată. Din 2006, semnează o rubrică săptămânală în „Ziarul de Iaşi”. Premii: Premiul pentru debut al Uniunii Scriitorilor din România (2005); Premiul pentru debut al revistei „Convorbiri literare” (2005); Premiul pentru debut al „Ziarului de Iaşi” (2005), nominalizat la Premiul pentru debut al revistei „România literară”(2005); Premiul pentru critică al revistei „Ateneu” (2006); Premiul de Excelență în critică literară, al Fundației Naționale pentru Ştiință şi Artă, Academia Română (2009); Premiul de excelență al Revistei „Contemporanul. Ideea Europeană” (2012). Între 2010 şi 2013, a fost bursier postdoctoral în cadrul proiectul POSDRU/89/1.5/S/56815 *Societatea Bazată pe Cunoaştere – cercetări, dezbateri, perspective*.

© 2013 Academia Română – Filiala Iaşi

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
CREȚU, BOGDAN
Inorogul la porțile Orientului - Bestiarul lui Dimitrie Cantemir: studiu comparativ / Bogdan Crețu. - Iaşi: Institutul European, 2013
2 vol.
ISBN 978-973-611-940-8
Vol. 2. - 2013**.** - Bibliogr. - Index. - ISBN 978-973-611-942-2

821.135.1.09 Cantemir,D.
929 Cantemir,D.
Reproducerea (parțială sau totală) a prezentei cărți, fără acordul Editurii, constituie infracțiune şi se pedepseşte în conformitate cu Legea nr. 8/1996.

Printed in ROMANIA

BOGDAN CREȚU

Inorogul la Porțile Orientului

Bestiarul lui Dimitrie Cantemir

Studiu comparativ

Volumul II

BESTIAE DIABOLI

INSTITUTUL EUROPEAN
2013

CUPRINS

VIII. BESTIARUL

B. BESTIAE DIABOLI

1. Glosolalia Corbului / 257
2. Hameleonul, „domnul diavolului şi dascălul cacodemonului” / 276
3. Ce este Strutocamila? / 305
4. Nevăstuica adulterină / 329
5. Cu Brebul la psihanalist / 341
6. Filul cratofil / 351
7. Vulpea dialectică / 363
8. Pactul faustic al Camilopardalului / 376
9. Pardosul decăzut / 388
10. Râsul alienat / 400
11. Papagaia demagog / 409
12. Moimâța agitatorică / 422
13. Lebăda racolatoare / 431
14. Vidra oratorică / 440
15. Guziul orb / 448
16. Veverița anonimă / 456
17. Cucunosul / 462

Epilog / 469
Bibliografie / 473
Index / 491
Abstract / 495
Résumé / 497

B. *BESTIAE DIABOLI*

1. Glosolalia Corbului

Care este rolul Corbului în economia intrigii şi a conflictului din *Istoria ieroglifică* o ştie oricine, de la elevii de liceu, la criticii şi istoricii literari care nu au citit cartea în întregime. Ca duşman al Inorogului, Corbul este depozitarul a tot ce poate fi mai rău, mai corupt, mai ticălos. Imagine a tiranului rudimentar, personajul nu mai are aproape nici o legătură cu prototipul real, domnitorul cultivat Constantin Brâncoveanu, martir al creştinismului. Nu are rost să rezum aici locurile comune despre ceea ce istoria literaturii şi a artei au numit „epoca brâncovenească", nici să recurg la tratatele de istorie pentru a realiza un portret documentat, deci creditabil al domnitorului muntean. Ceea ce mă interesează este motivaţia subiectivă, pătimaşă, a scriitorului, intenţia sa vindicativă, denigratoare, adăpată însă la unele izvoare livreşti ilustre. Nimic nu este întâmplător în alegorie în alegerea măştilor, iar în cazul Corbului cu atât mai puţin. Distanţa dintre persoana istorică şi personaj este aceea impusă de diferenţa dintre cronica imparţială şi intenţia pamfletară virulentă (rezolvată, e drept, cu mijloace superioare celor specifice pamfletului), care trădează ura aprigă a cărturarului. *Istoria ieroglifică* nu a fost scrisă doar pentru a-şi construi sieşi, prin intermediul măştii Inorogului, o imagine favorabilă, ci şi pentru a-şi blama adversarul. Cantemir crede în puterea ficţiunii alegorice de a impune o imagine îngroşată, deformată mai mult decât în forţa de convingere a peroraţiilor directe, care îşi asumă, de la bun început, intenţiile în mod deschis.

Prin urmare, primul lucru asupra căruia este obligatoriu să stăruim este de ce s-o fi oprit scriitorul, din întreaga plajă de posibilităţi (căci bestiarul infernal este generos) tocmai asupra măştii corbului? O primă explicaţie ar putea fi faptul că rivalul său politic fiind domnitor al Ţării Româneşti, era firesc ca opţiunea să se fi îndreptat asupra figurii heraldice care domină stema ţării. Cel puţin aşa spune uzanţa, la care se supune şi Dimitrie Cantemir. Faptul că, în secolul al XVII-lea, această opinie era unanim acceptată ni-l confirmă Miron

Costin, care, în *Cronica polonă*, rezumă întreaga tradiție culeasă din cronici: „De ce muntenii au pecete cu corb, letopisețele lor povestesc astfel: un principe al Transilvaniei de sub domnia regilor Ungariei, trecând odată prin pământurile principatului său în Țara Oltului, acolo unde bieții romani se retrăseseră în fața tătarilor, a văzut o femeie frumoasă şi a luat-o la dânsul. Iar când femeia i-a spus că este îngreunată cu dânsul, i-a dat inelul lui, spunându-i: dacă se va naşte un băiat, să vie cu copilul la dânsul şi să aducă inelul în semn de credință. Născând deci femeia un băiat, a povestit lucrul fratelui ei; luând deci fratele pe sora lui şi pe copil, au pornit după principe după făgăduială şi odihnindu-se de oboseala drumului într-o dumbravă, mama a dat inelul copilului care plângea, ca să-i astâmpere plânsul. Jucându-se copilul cu inelul, un corb flămând, părându-i că ceea ce străluceşte în mâna copilului este de mâncare, a zburat şi smulgându-i inelul, l-a înghițit. Şi deoarece inelul mare i se oprise în gât, stătea pe copac cu burta umflată. Văzând fratele acelei femei că pierduse semnul de credință al surorii sale, se strecură cu îndemânare sub corb şi-l lovi cu o săgeată. A căzut corbul rănit, iar el, pipăind, simți inelul în gâtul lui. A adus şi corbul cu inel şi pe copil cu sora lui la principe. Mult s-a mirat principele şi spintecând corbul, a recunoscut propriul său inel şi îndată a dat privilegiu acelui băiat să fie *vaida*, adică voievod, peste acel ținut şi când s-a făcut mare, el cel dintâi a ieşit cu acel popor din munți la domnie, ca la noi Dragoş. Şi ca stemă îndată a început să folosească corbul, şi l-au urmat şi ceilalți domni ai lor până astăzi”[1]. Sigur, suntem în domeniul legendei, dar legenda poate întemeia o întreagă tradiție. Remarc un lucru: în celebra sa lucrare, *De animalibus*, Albert Magnus (XXIII, 37) nota acelaşi obicei al corbului de a subtiliza ceea ce nu îi aparține: „Dovedeşte o înclinație înnăscută spre furt, dar poate fi adesea constrâns să returneze ceea ce a furat”[2]. Cantemir cunoştea cu certitudine acest lucru, care însă, raportat la ceea ce selectează el din patrimoniul simbolic al corbului, se va dovedi a fi minor. Prin urmare, şi legenda întemeierii statului muntenesc de către Corvineşti reprezintă o versiune localizată a unei alte legende, care circula, încă de la sfârşitul Antichității, în spațiul european. Nimic mai firesc, la urma urmelor heraldica nu mizează pe calitățile reale, dovedite ale animalelor, ci pe

[1] Miron Costin, *Cronica Țărilor Moldovei şi Munteniei (Cronica polonă)*, în vol. Miron Costin, *Opere*, ediție critică cu un studiu introductiv, note, comentarii, variante, indice şi glosar de P.P. Panaitescu, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1958, pp. 210-211.

[2] Albert the Great, *op. cit*., p. 215.

potențialul lor simbolic. Cu riscul de a încărca pagina de citate, trebuie să transcriu aici şi un punct de vedere autoritar, al unuia dintre principalii specialişti în heraldică de la noi: Dan Cernovodeanu atrăgea atenția, rezumând o amplă dezbatere a specialiştilor, că în reprezentările heraldice mai vechi, dinaintea secolului al XVI-lea, pasărea reprezentată pe scut pare mai curând vultur negru decât corb[3]. Abia începând cu venirea la domnie, în 1512, a lui Matei Basarab, pasărea începe să aducă a corb, păstrându-şi însă poziția de acvilă. Rezultatul este un hibrid care domină pecețile voievozilor din această perioadă[4]. Confuzia se datorează fie unei interpretări eronate a stemelor, peceților etc., fie neinițierii în arta heraldicii: istoricul susține însă că ipoteza corectă se opune tradiției instituite prin versurile „la stema țării": „Astfel, în domeniul graficii religioase sau laice, de la înființarea primei tipografii în Țara Românească şi până la 1821, trebuie să amintim că majoritatea dedicațiilor în versuri ce însoțesc reprezentarea armeriilor țării, dedicații cuprinzând laude la adresa voievodului cât şi descrierea mobilelor din stemă (descriere fireşte profană, nu conformă ştiinței heraldice), confundă, voit sau nu, acvila valahică cu corbul. Deşi aceste omagii versificate sunt numite chiar de autorii lor «stihuri pre herbul țării» sau «stihuri în stema domniei» sau «versuri politice asupra stemei» (fiind uneori şi semnate de respectivii alcătuitori), presupunând fireşte anumite cunoştințe măcar asupra tradiției heraldice a acestui însemn al Țării Româneşti, totuşi, aproape în mod constant, pasărea din armeriile în cauză este numită corb"[5]. Ceea ce ar fi creat prestigiul corbului ca simbol heraldic al Țării Româneşti ar fi, prin urmare, creditul exagerat pe care legendele l-au avut întotdeauna la noi, lipsa unei inițieri într-o artă care în Occident atinsese rafinamente aparte şi îşi crease o normă. La noi, aleatoriul pare a fi dominat şi în acest domeniu. Oricum ar sta lucrurile, cert este că şi Cantemir optează pentru această soluție, supunându-se, de fapt, unei tradiții „profane" mai puternice decât evidența unor reprezentări.

Dar oare dacă simbolul heraldic acceptat/ acreditat al Munteniei ar fi fost acvila, ar mai fi ales Cantemir această pasăre pentru a-l reprezenta pe Constantin Brâncoveanu? Desigur că nu. Ceea ce înseamnă că logica acestei distribuiri nu se limitează la atât. Scriitorului îi convine de minune mai ales

---

[3] Dan Cernovodeanu, *Ştiința şi arta heraldicii în România*, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1977, p. 43.
[4] *Idem*, pp. 44-45.
[5] *Idem*, p. 48.

faptul că are la îndemână un arsenal de reprezentări generos, din care poate selecta ceea ce se potriveşte pentru portretizarea personajului său. De fapt, naratorul deconspiră el însuşi logica atribuirii măştii acestui personaj încă de la început: „Iară în monarhiia păşirilor era păşirea carea să chiamă Corb, carea macara că din tagma a doa era, însă, cu o întâmplare, pre acea vreme epitrop Vulturului era. Acesta toate lucrurile în monarhiia păşirilor a face sau a desface în voia sa avea, nici glas sau cuvânt împotriva lui cineva a scorni a îndrăzni putea (că în vremile vechi poftele stăpânilor pravile de lege supuşilor era). Aceasta pasire precum tuturor dobitoacelor moartea le poftéşte cine poate să nu ştie? Şi precum pre dinafară neagră, din hereghie, încă mai poneagră pe dinluntru era de pizmă şi de mânie”[6]. În partea a X-a, Şoimul întăreşte şi el această motivație: „Şi nu numai după *Istoriia ieroglificească* cu numele Corb, ce aşeşi cu trup, cu suflet şi cu totului tot, acelaşi şi adevărat aşe să fii te arăți”[7]. Prin urmare, ceea ce îl interesează pe autorul care are polițe serioase de plătit este tot ceea ce este negativ în stratul de reprezentări ale acestei păsări. Mai bine spus, doar acest aspect malefic, infernal, îl priveşte.

Pentru asta, are de ignorat o întreagă tradiție care atribuia corbului trăsături pozitive, uneori chiar „sacre”. Printre altele, corbul era pasărea sacră a lui Apollo, având darul de a prevesti viitorul[8]. Trecând în revistă multe dintre ipostazele în care pasărea este înfățişată în diverse culturi şi mitologii, Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant conchid: „Aşadar, în majoritatea credințelor care-l privesc, corbul apare ca un erou solar, adesea demiurg sau mesager divin, oricum ghid al sufletelor în ultima lor călătorie, deoarece fiind psihopomp, descoperă fără greş tainele întunecimilor”[9]. În viziunea ataşată de subiect a lui Aristotel (IX, 30), corbul ar fi o pasăre inteligentă, cumpănită, ştiind să-şi chivernisească traiul: „Corbii, acolo unde aerul nu este bun şi acolo unde nu există hrană suficientă pentru mai mulți, nu stau mai mult de doi. Şi de când

---

[6] Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică, ed. cit*., p. 426.

[7] *Idem*, p. 726.

[8] Aelian*, op. cit*. (I, 47-48), p. 69: „Se spune că corbul este o pasăre sacră, care-l însoțeşte pe Apollo; de aceea oamenii acceptă că este de folos în divinație, iar cei care înțeleg pozițiile păsărilor, țipătul lor şi zborul, fie înspre dreapta, fie înspre stânga, sunt capabili să prezică viitorul în funcție de croncănitul lor”, dar şi Plutarh, *Despre Isis şi Osiris*, p. 120.

[9] Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri,* vol. I, coordonatori traducere: Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoicaş, Editura Artemis, Bucureşti, 1994, p. 366.

puii lor sunt în stare să zboare, îi alungă din cuib, apoi îi vânează prin tot ținutul”[10]. Plinius îl urmează îndeaproape pe Stagirit. În spațiul extrem oriental, o carte de mare influență cum este *Panciatantra* impune şi ea o imagine favorabilă corbului, acesta fiind prevăzător, ba chiar un salvator pentru păsări, avertizându-le asupra pericolului pe care îl reprezintă un vânător. Ulterior, el apare şi ca un prieten devotat, loial, al unui şoarece, capabil să-şi înfrâneze pornirile naturale şi să-şi respecte cuvântul dat[11]. Nu aş spune nici că în *Metamorfoze*-le lui Ovidiu corbul este o prezență dezagreabilă; oricum, nu e vorba de o pasăre funestă, de rău augur. Dimpotrivă, el este un servitor cât se poate de corect şi de fidel al lui Apollo („crainic al lui Phoebus”) care, din respect pentru stăpânul său, denunță adulterul iubitei acestuia, Coronis din Larissa. După ce îşi ucide iubita însărcinată cu pruncul lui, Apollo regretă şi se răzbună pe mesagerul acelei veşti care l-a orbit, pedepsindu-l „să nu mai facă parte dintre păsările albe”[12]. Autorul insistă la începutul legendei asupra acestui aspect, în semn de regret parcă față de credința păsării, care îi atrage nenorocirea: „Tot aşa de strălucitoare sunt penele păunului, cum erau ale tale, corb limbut, care înainte erai alb strălucitor, iar acum ai devenit pe neaşteptate negru. Căci odinioară această pasăre a fost cu penele ca zăpada şi ca argintul, încât era la fel ca toate porumbițele care n-au nici o pată şi nu era mai prejos decât gâştele care cu voce veghetoare aveau să salveze Capitoliul, şi nici mai prejos decât lebăda căreia-i plac apele. Limba i-a adus nenorocirea. Limba vorbăreață, din pricina căreia culoarea albă a penelor este acum tocmai dimpotrivă”[13]. Oricum, metamorfoza corbului nu se datorează vreunei metehne a păsării, vreunei trăsături negative atât de accentuate încât să o facă insuportabilă. Dimpotrivă, sugerează Ovidius, corbul nu îşi merită pedeapsa, el este o victimă a mâniei instabilului zeu, care poate regreta, ulterior, fapta sa, aşa cum a regretat şi uciderea gestantei şi totuşi jucăuşei Coronis. În fine, în spațiul nordic, pasărea s-a bucurat vreme îndelungată de o bună reputație, fiind simbolul zeului suprem Odin[14].

---

[10] Aristotel, *Histoire des animaux,* tome III, p. 97.
[11] *Panciatantra*, p. 140, pp. 146-147.
[12] Ovidiu, *Metamorfoze*, p. 51.
[13] *Idem*, p. 48.
[14] Michel Pastoureau, *Noir. Histoire d’une couleur*, Éditions du Seuil, Paris, 2008, pp. 43-45.

Cariera funebră a corbului începe în Evul Mediu, având punctul de plecare în *Cartea Facerii* (VIII: 6-7). Corbul este cel pe care Noe îl trimite pentru a căuta pământ în urma potopului. Neîntorcându-se, el este, conform legendelor evreieşti, blestemat. Aşa îşi schimbă culoarea, devenind negru. Şi, cum cel care aduce semnul speranței (crenguța de măslin) este porumbelul, cele două păsări au intrat într-o antiteză simbolică, care s-a perpetuat: porumbelul a reprezentat mereu pacea, speranța, puritatea (chiar dacă obiceiurile de împerechere nu sunt tocmai lipsite de echivoc), Sfântul Duh s-a întrupat sub formă de porumbel etc., în vreme ce corbul a devenit o prezență indezirabilă, de rău augur, prevestind moartea şi fiind chiar un purtător al ei, de vreme ce, hrănindu-se cu cadavre, profită de pe urma ei[15]. Variante ale acestei legende biblice există şi în foclorul românesc. M. Gaster reproduce una dintre ele, conform căreia corbul, trimis de Noe să verifice dacă uscatul a învins apele potopului, se hrăneşte vreme de trei zile şi trei nopți din cadavrul unui cal, uitând de sarcina care i s-a încredințat. Întorcându-se într-un tîrziu, fără nici o veste, e blestemat de patriarh să capete culoarea neagră şi să se hrănească de-a pururi cu stârvuri[16]. Cărturarul evreu, izgonit dintr-o cultură care îi datora multe, mai înregistrează şi câteva credințe româneşti legate de apariția acestei păsări, toate atribuindu-i trăsături malefice, de rău augur[17]. În scrierile sfinților părinți, care nu fac decât să dezvolte reputația malefică a păsării în Vechiul Testament, se stabileşte, căpătând un caracter aproape normativ, locul corbului în menajeria diabolică. Într-o excelentă lucrare, care redă şi traduce pasajele din scrierile patristice care au impus reprezentările-tip în bestiarul creştin, Maria Pica Ciccarese rezumă această viziune care a dominat imaginarul european de-a lungul Evului Mediu: „corbul este ales să personifice fie pasiunile obscure care îşi au sălaşul în inimile oamenilor, fie artificiile răului însuşi, adică ale

---

[15] Pentru o discuție privind această pereche simbolică, vezi Michael Bright, *op. cit*., p. 206 şi Michel Pastoureau, *Noir*, pp. 47-49. Într-un tablou reprezentând scena botezului Mântuitorului, realizat de Verrochio şi de discipolii săi (printre aceştia, spun specialiştii, şi Leonardo da Vinci, care şi-ar fi pus amprenta asupra realizăriiunui înger), ce poate fi contemplat la Galleria degli Uffizi din Florența, porumbelului alb descinzând din înălțimi asupra siluetei lui Iisus îi corespunde o pasărea neagră, care fuge către o pădure: e vorba, desigur, de corb.

[16] *Why Does the Raven Feed on Caron. The Story of Noah and the Raven*, în vol. M. Gaster, *Rumanian Bird and Beast Stories*, transpusă în limba engleză de M. Gaster, Ph.D., Sidgwick and Jackson, Ltd, Londra, 1915, pp. 278-279.

[17] *Idem*, p. 280.

diavolului şi ale tovarăşilor săi, «spiritele imunde şi rele» şi ale oricui i se face sclav. În plus, faptul de a fi părăsit arca şi de a nu se mai fi întors face din corb simbolul ereticului ireductibil; în particular, al perfidului Simon Magul, izgonit dintre apostoli sau al trădătorului Iuda care îl părăseşte pe maestrul şi Dumnezeul său"[18]. Această listă nu epuizează conotațiile negative ale păsării, care este, prioritar, un simbol al morții.

Nu mai insist; Dimitrie Cantemir la această tradiție, comună tututor culturilor influențate de creştinism, orientale sau occidentale, se raportează atunci când selectează trăsăturile personajului său, mai ales că nu pierde nici o ocazie de a nota că „crăncăitul Corbului aspru şi spre răi chedzi tuturor păşirilor şi dobitoacelor să vede şi ieste". Autorul culege doar ceea ce îi convine, ignoră fără ezitare aspectele pozitive care i-ar dejuca planurile, astfel încât, observând cum este creat acest personaj, avem încă o mostră privind raportarea iconoclastă, modernă a lui Cantemir la un rezervor simbolic ilustru. Are dreptate Elvira Sorohan să observe că „nimic din simbolurile tradiționale reprezentate de Corb nu se păstrează, totul se reduce la *nigredo*"[19]. Se ştie că, în concepția alchimiştilor, *nigredo* reprezenta primul stadiu al materiei în transformarea sa către piatra filosofală, acea care corespundea putreziciunii, descompunerii[20]. Prin urmare, în *Istoria ieroglifică* nu îi este dat Corbului, epitropul Împărăției Vulturului, decât să fie un mesager al morții şi, poate, chiar un agent al ei. S-ar putea ca noi, astăzi, după ce i-am citit pe romantici, pe Poe, pe simbolişti şi, pe urma lor, pe Bacovia, să nu mai fim impresionați de o asemenea încăpățânare de a vedea doar aspectele de rău augur ale păsării; la începutul secolul al XVIII-lea însă, corbul nu se identifica exclusiv cu o asemenea ipostază. Cantemir este cel care împinge viziunea până la extrem. Să

---

[18] Maria Pia Ciccarese, *Animali Simbolici: Alle origini del bestiario cristiano*, Edizione Dehoniane Bologna, 2002, p. 358.

[19] Elvira Sorohan, *Cantemir în cartea hieroglifelor*, p. 158.

[20] Henri La Croix-Haute, *Du bestiaire des Alchimistes*, Éditions Le Mercure Dauphinios, Grenoble, 2003, p. 91: „În alchimie [corbul – *n.m.*] ilustrează *nigredo*, opera la negru, putrefacția materiei înainte ca o parte să se volatilizeze. Apărea uneori figurat ca un negru îmbrăcat într-o pânză neagră. Planşele III şi XV din *Philosophia Reformata* de Mylius îl prezintă ținut de un schelet care semnifică mortificarea sau de un bătrân care face duşuri succesive: «Trebuie spălat de şapte ori capul corbului». În *Atalanta Fugiens* (planşa XLIII), el e pe punctul de a se pune pe pumnul unei ființe ucise de vulturul care marchează sfârşitul operei la negru".

nu uităm că, în *Vechiul Testament*, corbul îl hrăneşte pe profetul Ilie, ipostază care nu poate fi decât pozitivă.

Nici o trăsătură nu pozitivă, ci măcar neutră nu a găsit putere Cantemir să-i atribuie Corbului, duşmanul său. De la bun început, el îl plasează în a doua tagmă a păsărilor: „Iară de la Vultur, a doa tagmă, cuprindea Corbul, Cioara, Pelicanul, Coțofana, Puhacea, Cucuvaia, Caia şi altele lor asémenea, carele mai mult de prada gata cu truda altora agonisită, fie macara şi împuțită, decât de proaspătă, cu a lor osteninţă gătită, să bucură”[21]. Deşi Constantin Brâncoveanu nu făcea parte dintr-o familie oarecare, deşi avea trainice legături de sânge ori măcar de alianță cu marile familii bizantine şi româneşti, scriitorul insistă să îl coboare în rang, în intenția de a sugera că pretențiile sale la tron sunt abuzive, că acesta i s-ar cuveni mai curând Inorogului, deci lui Cantemir însuşi. Doar că aceste insinuări nu rămân în paginile alegorice ale romanului revendicativ, unde astfel de puseuri de subiectivitate, de măsluire a adevărului sunt justificate prin caracterul prioritar ficțional al textului. Cantemir reia întreaga „teorie” într-o carte cu justificate pretenții ştiințifice, în celebra sa *Istorie a Imperiului otoman*. După ce joacă abil cartea obiectivității („eu aş comite o injurie către lectorii mei dacă le-aş ascunde şi nu le-aş descoperi ceea ce eu ca vecin am avut ocazia de a cunoaşte despre originea lui Brâncoveanu”[22]), orientalistul, care nu poate uita şi, mai ales, nu poate ierta trecutul, demontează toate pretențiile lui Brâncoveanu de a se înrudi cu familia Cantacuzino, relatând indignarea membrilor din Viena ai ilustrei familii şi, de asemenea, spulberă şi descendența din familia Basarabilor. Ba chiar reproduce o fabulă turcească, pe care, chipurile, urmaşii ultragiați ai împăraților bizantini i-ar fi spus-o lui Constantin Stolnicul (de data asta cu adevărat) Cantacuzino, ca aluzie la pretențiile domnitorului de înrudire cu ei pe linie maternă: „Odată a fost întrebat un catâr cine a fost tatăl său. El a răspuns că mumă-sa a fost o iapă”[23]. Şi aici, ironia maliţioasă sare în ochi, după cum intenția de denigrare este evidentă.

Culmea e că, în *Istoria ieroglifică,* Corbul este o prezență mai curând discretă, comparativ cu alte personaje. Mult mai activi sunt agenții săi, Hameleonul, Şoimul, dulăii şi coteii, mult mai activ este însuşi Inorogul. Corbul

---

[21] Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică, ed. cit.*, p. 410.

[22] Dimitrie Cantemir, *Istoria Imperiului Ottomanu. Crescerea şi scăderea lui. Cu note forte instructive*, tradusă de Dr. Ios. Hodosiu, Bucureşti, Ediţiunea Societăţei Academice Române, 1878, p. 624. În redarea acestor pasaje am actualizat ortografia.

[23] *Idem*, p. 626.

controlează totul din umbră, lasă a se înțelege autorul; despre el vorbesc celelalte personaje, de el se tem, mai ales. Cantemir are intuiția prezenței zgârcite a tiranului: acesta trebuie să se lase înconjurat de o aură de mister, cu cât apare mai rar, cu atât înspăimântă mai mult. El își face simțită prezența prin intermediul locțiitorilor, prin intermediul ordinelor şi deciziilor pe care le dă şi, mai ales, prin frica pe care o cultivă în rândul celor mulți. Nici în proza secolului al XX-lea, tiranul nu este mult mai concret: Big Brother al lui Orwell este un simplu chip, la fel Binefăcătorul lui Zamiatin ori dictatorii din romanele sud-americane. Ei stârnesc teroarea tocmai pentru că sunt învăluiți în mister. O imagine excesiv umanizată i-ar ştirbi unui dictator din prestigiu, el nu trebuie să devină o prezență familiară. Ei bine, cărturarul moldav ştie sau intuieşte foarte bine aceste lucruri. Aşa că, încă de la prima sa apariție, Corbul ține să se piardă în mulțime, neasumându-şi rolul de a dirija direct adunarea. El ştie că teama pe care o inspiră celorlalți este mult mai puternică decât orice încercare de a convinge prin intermediul vreunui discurs.

De altfel, la discursuri nici nu se pricepe. Cum în *Istoria ieroglifică* personajele se definesc prin limbaj, prin priceperea retorică sau cunoştințele logice şi filosofice, un neinițiat cum este Corbul suferă de un handicap greu de depăşit. Autorul nici măcar nu încearcă să-şi cosmetizeze disprețul pentru personaj. Acesta ocupă planul secund şi intră în scenă într-un moment cum nu se poate mai puțin favorabil: imediat după ce Vidra, un orator înnăscut, tobă de carte, îşi încheie discursul impecabil articulat şi după ce Căprioara de Aravia dă în vileag, ca martor, prostia monumentală a Strutocamilei. Prin urmare, Corbul este pus nu doar într-o situație dificilă, având a-i convinge pe ceilalți de adevărul său, ci, mai ales, într-o comparație care îl dezavantajează. Redau această primă apariție în întregul ei, atrăgând atenția asupra comentariilor maliționase ale naratorului: „Deci Corbul, precum a Vidrii, aşé a Căprioarei cuvinte măcar că le audziia, însă cu greu şi cu greață le suferiia (că cuvântul bun şi neplăcut ieste ca doftoriia grețoasă, însă folositoare în trupul bolnavului. Ce la cel înțelept aşé, iară la cel nebun ieste ca otrava în mănuntăile sănătosului). Le suferiia Corbul acestea pentru a vremii neîndămânare, iară cumplită amărăciune nu numai în glas ce meniia, ce încă şi în pântece dospiia. Şi câtăva vréme un siloghism alcătuit în *barbara* împotriva Vidrii a face siliia, mai vârtos că la dânsul viersul grumadzului într-această formă a suna să părea şi încă mai ales că el alt gând asupra proastei dihănii Strutocamilii având (precum mai în urmă aievea va fi). Şi siloghizmul Vidrii de tot a strica în minte având, forma aceasta

numai după socoteala loghicilor, nedierisită şi nestricată şi în tot chipul adevărată a fi credea”[24]. Înainte ca personajul să se manifeste direct, el este deja defăimat în fața cititorilor, care sunt avertizați asupra relelor sale intenții; prin urmare, el nu are parte de un tratament egal cu al celorlalte figuri ale romanului, care au măcar prilejul de a-şi susține propria cauză. În plus, Corbul nu poate vorbi decât în *barbara*, deci într-o limbă nededată exercițiului retoric, „brudie”, ca să preiau termenul autorului, din prefață. E un alt motiv pentru ca el să-i devină antipatic cititorului, care, conform valorilor epocii, nu avea cum să nu fi apreciat calitățile discursive ale Vidrei. În plus, să nu uităm, Corbul ia partea Strutocamilei imediat după ce acesta îşi demonstrase, în fața tuturor, prostia absolută. În fine, notațiile naratorului sunt caricaturale, personajul face un efort peste măsura posibilităților sale şi, totuşi, emite nişte inepții:„Deci aşé Corbul, după ce multe sudori vărsă, până hotarul mijlocitorul află, siloghizmul din protase într-acesta chip încuie: «Toată dihaniia cu doaă picioare, cu pene şi oătoare ieste pasire. Dară tot Strutocamila ieste cu doaă picioare, cu péne şi oătoare. Iată dară că tot Strutocamila fără nici un prepus ieste pasire.» Iar după încheierea siloghismului acestuia, palinodiia ritoricească a poftori începu şi vatologhiia poeticească prin multă vréme crăngăi: «Pasire ieste Strutocamila, pasire ieste; şi iarăşi dzic: pasire ieste Strutocamila, dihaniia aceasta, Strutocamila, ieste pasire. Pasirea aceasta şi dihaniia aceasta ieste Strutocamila.» Apoi iarăşile hotarăle loghiceşti în sine înturna, dzicând: «Pasirea să oaă, oaăle sint a păşirii. Struțul să oaă, oaă are Struțul. Iată dară că pasire ieste Struțul.» Apoi iarăşi ca dintâi, numai într-altă formă siloghizmul înturna: «Păsirea are péne. Strutocamila are péne. Iată dară că Strutocamila ieste pasire. Aşédară, Strutocamila, precum până acmu adevărat pasire au fost, aşé şi de acmu înainte pasire a fi vrédnică ieste, şi încă nu fietece pasire, ce aşéşi slăvită, lăudată şi în buni chedzi luată, de vréme ce, deosăbit de deafirimea trupului ce poartă şi în basna véche va să să dzică, că oarecare evghenie în neamul său are. Însă ca asina despre maică partea Vulturului spre sămnul monarhiii să fie având»”[25]. Nici un alt personaj nu suferă de un tratament similar din partea naratorului, nici unul, în afară, poate, de Hameleon, nu devine victima directă a acestuia. Dar, dincolo de aceste malițioase comentarii (după ce varsă multe sudori, Corbul „croncăneşte” pseudo-silogismul de mai sus), ceea

[24] Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică, ed. cit.*, pp. 426-427.
[25] *Idem*, pp. 427-428.

ce îl plasează definitiv pe tiran în zona inculturii şi chiar a lipsei de logică, a prostiei infatuate şi obtuze, este propriul discurs. Autorul a avut inteligența de a nu media scena şi de a-şi lăsa personajul să interpreteze el însuşi un rol care îl etichetează definitiv. Aflată la mare preț, logica (despre care Cantemir compilase un tratat) este doar mimată stângaci în discursul acesta aiuristic, elucubrant, în care contează mai mult tonul şi poziția emițătorului decât forța persuasivă propriu-zisă a celor rostite. Procedeul este bine demontat de Elvira Sorohan, în lucrarea citată: „Prințul erudit este neîndurător, limitându-l pe Corb la un vocabular stânjenitor de sărac, redus la câteva substantive şi verbe, epuizate în toate combinațiile posibile, o sfidare a marii retorici, voit admisă spre răzbunare. Mintea elementară se zbate ridicol în marginile silogismului simplu, fără posibilitatea de înnoire a ideii”[26]. Nici un alt personaj al *Istoriei ieroglifice* nu este un atât de precar vorbitor, nici unul nu alunecă atât de decis în ridicol. Un singur concurent poate fi găsit în această privință, iar cuplul nu este arbitrar ales: Strutocamila. Cei doi se potrivesc foarte bine şi se merită unul pe altul. La aşa favorit, aşa susținător. Oricum, comparând discursurile celor doi, putem conchide, fără teama de a greşi, că prostia pretendentului la tron îşi află un echivalent în prostia dublată de o ticăloşie ascuțită a celui care are puterea şi se foloseşte de ea pentru a-şi impune voința. Cert este că, încă din prima pagină în care Corbul se manifestă, avem în fața ochilor fişa completă a personajului: îi cunoaştem nu doar limitele intelectuale şi morale, ci şi intențiile ascunse şi mijloacele neprincipiale de a le atinge.

Elocvent pentru intențiile autorului este faptul că, de regulă, atât în spațiul oriental, cât şi în cel occidental, corbul avea reputația unui înțelept, nu doar ca mesager al lui Apollo, dar şi ca pasăre care putea imita, la nevoie, glasul omenesc. Aelian (II, 51) notează: „Corbul trebuie să fie într-adevăr cel mai zgomotos dintre păsări şi are cea mai largă varietate de tonuri, căci poate fi învățat să vorbească ca un om. Când e în toane jucăuşe are o voce, când e într-o dispoziție serioasă alta, apoi vocea sa capătă un ton pios şi profetic”[27], iar Albertus Magnus (XXIII, 37) îl urmează: „Când un corb a fost dresat cum se cuvine, poate uneori să vorbească cu cuvinte şi să imite sunetele păsărilor de curte”[28]. Acest dar îl ridica deasupra celorlalte păsări şi animale. De aceea, grecii şi romanii îl prețuiau ca pe una dintre cele mai inteligente ființe, în afară

---

[26] Elvira Sorohan, *op. cit*., p. 160.
[27] Aelian, *op. cit.*, p. 150.
[28] Albert the Great, *op. cit.,* p. 215.

de om, de nu chiar cea mai inteligentă, acordându-i şi un mare rol în divinație (ceea ce, probabil, a şi atras reacția defăimătoare a creştinilor)[29]. La Cantemir tocmai această abilitate „poliglotă" îi este redusă la zero, e transformată caricaturizant în glosolalie.

Corbul nu are nici măcar viclenia rudimentară de a nu se amesteca într-un domeniu la care nu se pricepe: cum celelalte personaje caută criterii, dezbat aprins idei de extracție aristotelică, el se amestecă greoi, dându-şi în vileag mintea puțină şi incultura crasă. Dar nu este aceasta un motiv suficient de puternic pentru a epuiza şansele de reuşită ale Corbului. Dacă nu reuşeşte să-i convingă pe ceilalți prin puterea cuvântului, acesta o face prin spectrul fricii pe care o inspiră. El este imaginea tiranului ignobil, rudimentar, abrutizat de vertijul puterii; este, într-un fel, efigia forței brute, primitive. Dacă există în *Istoria ieroglifică* un personaj „machiavelic" în înțelesul corupt, balcanizat al termenului, acesta este Corbul. Doar că îi lipseşte sensul istoriei şi al misiei monarhului, care în tratatul de conduită princiară al renascentistului constituiau temelia întregii filosofii a puterii. Corbul este un levantin, un mărunt intrigant, care reuşeşte să se impună, în primul rând, datorită interesului meschin, predispoziției pentru compromis, altoite pe precaritatea culturii şi pe lipsa de personalitate ale supuşilor săi. Cu toții acceptă fără să clipească „logica" drastic abuzată a silogismului Corbului, arătându-se nu doar convinşi, ci şi impresionați de fermitatea acestuia: „Toți Şoimii, Uleii şi Coruii şi alalte de stârvuri iubitoare pasiri frumos crăngăitul Corbului lăudară şi cu multe linguşituri şi colachii învățătura-i şi înțelepciunea-i preste nuări rădicară (că mai toți supuşii de frică obiciuiți sint, nu ce adevărul, ce ce stăpânul poftéşte, acéia să laude şi să fericească) şi fietecarile în sine şi cu sine socotiia, precum alt siloghizm împotriva acestuia arătătoriu nici a să afla, nici în mintea altuia a să naşte ieste cu putință"[30]. Cantemir explică foarte limpede reacția celorlalți, iar faptul că foloseşte pluralul marchează lipsa de identitate a fiecărui personaj în parte, faptul că ei funcționează doar ca gloată. Ce e drept, spiritul acesta gregar facilitează impunerea Corbului, de care se tem cam toate personajele, de la Vulpe, la Hameleon şi chiar Lup. Excepțiile sunt cu atât mai luminoase: Liliacul, Şoimul, după ce se converteşte la cauza cea dreaptă, şi Inorogul însuşi. În rest, Corbul domină prin autoritate întreaga lume balcanică a *Istoriei*

[29] Michel Pastoureau, *Noir*, p. 49.
[30] Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică, ed. cit*., p. 428.

ieroglifice. El este tiranul semidoct, rudimentar, lipsit de spirit şi de ideea sensului adânc al poziţiei sale. Este, de fapt, stăpânul pe care această lume fojgăitoare a animalelor şi păsărilor laşe, preocupate doar de câştigul imediat, îl merită.

Şi totuşi, faima de pasăre trufaşă, lipsită de harul înţelepciunii nu a însoţit mereu această prezenţă obligatorie a bestiarelor antice şi medievale. E drept că din fabulele esopice corbul nu iese foarte bine, fiind păcălit mereu ba de vulpe, în celebra fabulă preluată apoi fie în *Romanul lui Renart*, fie de La Fontaine, ba de şarpe. Oricum, din cauza repudierii sale de către Apollo, pasărea îşi pierde dreptul la încrederea celorlalţi. În spaţiul oriental însă, corbul este un înţelept. De pildă, în cele două poveşti în care este protagonist, din cartea cu jivine din *O mie şi una de nopţi*, corbul trece fie drept extrem de abil în a scăpa de duşmanii săi şi ai prietenilor săi, trădând o înţelepciune perfect comparabilă cu a Lupului cantemirian din cele două poveşti ale Vulpii[31], fie isteţ şi bine instruit, de vreme ce vulpea însăşi, *trickster*-ul prin excelenţă, regretă că a încercat să păcălească „un ins atâta de dăscălit precum era corbul”[32]. Fireşte că lui Cantemir îi slujesc perfect ipostazele negative, de ticăit şi încet la minte, victimă a tuturor. Doar că el nu rămâne la acest nivel. Personajul său nu e un încuiat, un prostovan uşor de dus cu preşul, ci în primul rând un ticălos, un mare ticălos, indiferent faţă de orice principii, de orice scrupule. Lui nu îi lipseşte cu totul o anumită abilitate diplomatică. Se pricepe chiar să interpreteze satisfăcător un rol al conducătorului cu vederi democratice, dar numai atunci când preopinentul se bucură de prestigiu printre ceilalţi şi când nu se lasă nici ameninţat, nici dus de nas cu uşurinţă. Când are de a face cu personaje nelipsite de şira spinării, cum sunt Lupul, Brehnacea, Şoimul, Corbul, îşi pierde parcă din autoritate, simte că în faţa superiorităţii acestora nu mai poate miza doar pe impunerea brutală a voinţei. De aceea, simte nevoia să inventeze justificări care să acrediteze deciziile sale. De pildă, replica pe care i-o dă Lupului demonstrează că el poate imita satisfăcător un discurs bine ambalat, dar fără substanţă; Corbul este, dacă se străduieşte, un bun demagog:„Căci nu din hotarul mijlocitorul purcedea, nu din protase siloghizmul începea, ce din încuierea urmării protasele sofisticéşte în gândul ascuns lăsa şi într-acesta chip epifonema sa în glasul mare striga: «(Cine în lume ieste atâta de înţelept căruia

---

[31] *O mie şi una de nopţi*, vol. IV, text integral, traducere şi note de Haralambie Grămescu, Editura ErcPress, Bucureşti, 2009, pp. 161-162.
[32] *Idem*, p. 172.

altă înțelepciune să nu-i trebuiască? Cine între muritori ieste atâta de învățat căruia mai multă partea învățăturii să nu-i lipsască? Cine în tot theatrul acesta ieste atâta de ascuțit la minte carile vânt să socotească a altora cuvinte? şi cine ieste acela carile a dzice va îndrăzni că mai mult o mână decât o mie a sprijeni sau a pohârni poate?) De care lucru, o, iubite priietine, pentru ce în mijlocul theatrului te-am chemat a şti ți să cade. Că iată, vredniciia Strutocamilei toți o au ales. Iată că alégerea a multora ieste mai adevărată şi mai întărită decât a unuia sau a doi. Iată că Strutocamila de titulul vredniciii şi a stăpânirii vrednică ieste. Iată că mare să află însămnarea numelui ei. Aşé porunceşte Vulturul, aşé va Corbul, aşe îndeamnă şi sfătuieşte Cucunozul»”[33]. Autorul nu uită însă să dezvăluie, de la bun început, procedeul eronat al Corbului, siluirea operațiilor logicii. Sofistica sa superficială nu îi poate păcăli decât pe cei mulți şi lipsiți de importanță, pentru care nici nu e nevoie de acest efort, fiind suficient argumentul puterii, al forței care se poate exercita oricând împotriva lor. Dar față de Lup, recunoscut unanim drept înțelept, Corbul simte nevoia să găsească o justificare, fie ea şi cusută cu ață albă, a deciziilor sale autoritare. În fapt, „silloghismul” său nu este altceva decât un ordin care nu admite negocieri: Strutocamila trebuie să devină epitrop, nu pentru că aşa ar fi decis animalele, ci pentru că aşa vrea Corbul. Punct! Tiranul nu admite discuții, dar ține ca deciziile sale habotnice să capete autoritatea „democratică” pe care voința celor mulți le-ar acorda-o. Ține, de altfel, de funcționarea oricărui sistem totalitar această mimare a mecanismelor democratice.

În fapt, Corbul nu îşi mai ascunde intențiile atunci când rămâne între ai lui. El îşi dă în vileag, în astfel de situații, firea ticăloşită, caracterul murdar, pe care îl disprețuiau atâta medievalii, care au scornit şi legendele necesare pentru a blama „documentat” această pasăre a morții. Corbul nu doar că se hrăneşte cu cadavre, dar devine şi o pasăre care, conform *Psalmului 146* („El dă vitelor hrană/ şi puilor de corb care-L strigă”[34]), îşi neglijează propriile progenituri. De la unele variante ale *Fiziologului* pornind, bestiarele medievale (Brunetto Latini, Richard de Fournival), ca şi cărțile care colportează legende (Aelian, II, 49) ori lucrările cu pretenții ştiințifice (Albertus Magnus, XXIII, 37) insistă asupra faptului că neagra pasăre fie îşi alungă puii, fie nu îi recunoaşte până nu le cresc pene negre, fie chiar îi mănâncă. Pe seama acestui obicei contra naturii,

---

[33] Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică*, p. 468.
[34] *Psalmul 136,* în vol. *Septuaginta*, 4/ I, *ed. cit.,* p. 341.

Damaschin Studitul pune şi pedeapsa Domnului: „Corbul are acest fel de obicei că în luna lui iulie nicicum apă nu bea. Dar nu poate că nu i să coboară pre grumaz. Pentru aceea cu mare glas strigă în vremea aceea. Şi aceasta îi ieste pedeapsă de la Dumnezeu pentru dânsul, căci când îi sunt puii mici nu-i hrăneşte nicidecum, ce îi lasă sânguri în cuib. Iar acelora le este foame şi strâgă cu mare glas. Iar lui Dumnezeu, fiindu-i milă de dânşii, trimite muşte şi alte musculiță mici şi trec pre lângă dânşii. Iar aceia apucă dintr-însile, să hrănesc până ce zboară. Iar cum că este cuvântul acesta adevărat, găsâm în Cartea lui Iov zicând: «Cine au gătit corbului mâncare, că puii lor strigă cătră Dumnezeu, rătăcindu-să, hrană căutând». Şi proorocul David zice: «Şi puilor corbilor celor ce-l cheamă pe el». Încă şi alt obicei fără de lege are: când îi este foame, îşi mănâncă puii, când îi sunt puii mici. Deci pentru aceste pricini să pedepseşte Dumnezeu în luna aceea”[35]. O astfel de nepăsare față de propriii pui îl individualizează pe corb printre celelalte figuri ale bestiarului medieval. El nu are cum să fie decât o figură a diavolului. Trăind pe seama morții celorlalți, ignorându-şi urmaşii, pasărea aceasta îşi pierde, în ochii creştinilor medievali, orice posibilitate de reabilitare. El devine simbolul ticălosului irecuperabil. Este exact tradiția la care se raportează cu precizie Cantemir, trimițând direct la ea într-o paranteză din Partea a V-a: „clonțul Corbului, precum în cele streine, aşé în céle ale sale a ciocăni ştie şi jiganiia carea puii din trup a-şi lepăda nu să milostivéşte, au cătră priietin şi tovarăş dreptatea va putea ținea”[36]. Personajul său manifestă şi el o disponibilitate de a face orice pentru pentru a-şi atinge scopurile, o deschidere pentru a comite răul în nuanțele sale cele mai revoltătoare, doar pentru a avea câştig de cauză. Nu-l interesează nici un principiu, nu are nici un reper moral, nu respectă nici o regulă şi nu ține cont de nimic. El singur îşi dă în vileag această gândire imorală, lipsită de scrupule; Corbul nu are nici un simț al onoarei, singura sa preocupare fiind propriul avantaj, indiferent de răul pe care îl seamănă în jur. Mărturisind această viziune celor din jurul său, el aproape că înspăimântă prin nonşalanța cu care comite răul, savurând efectele acestuia printre cei care nu au trecut de partea sa: „Deci eu aceasta am socotit dinceput şi aceasta voi ținea sau până a trăi sau până lucrul început voi săvârşi, adecă siloghizmul o dată la mijloc pus, să să întărească, şi Strutocamila, spre cinstea epitropiii rădicându-să, de la toți

---

[35] Damaschin Studitul*, op. cit*., p. 88.
[36] Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică*, p. 587.

vrednică să să cunoască (că mai fericit socotesc a fi acela carile într-o sughițare duhul ş-ar sfârşi decât cela carile ce o dată au giuruit, până la moarte giuruința a plini, pre cât va putea, nu să va nevoi). Care lucru, precum l-am început, aşé a-l săvârşi doaă pricini îndemnătoare şi amândoaă, precum socotesc, folositoare sint: *Una, că al nostru, iară nu al dobitoacelor sfat întărirea luând, oricum ar fi, titulul înțelepciunii şi numele vrednicii lângă monarhiia noastră va rămânea (că între împărați şi monarhi nu mai gios să ține cinstea sfatului divanului decât biruința nepriietinului în mijlocul meideanului). Alta, căci despre partea noastră, între dânsele pre Strțocamila epitrop Leului puind, sau de tot supt puterea noastră le vom lua, sau totdeauna între mădularele trupului monarhiii lor gâlceava nepărăsită şi tulburare neodihnită şi mai pre urmă războaie şi morți vor fi şi să vor scorni. Şi aşé, precum bine ştiți (că moartea unora ieste viața altora), noi cu singele lor ne vom îngrăşea, ne vom întări şi puterile ni să vor înnoi.* (Că nici odânăoară norocirea şi mărirea unuia fără nenorocirea şi micşurarea altuia a fi nu poate). Însă pentru taina carea acmu în inimile noastre ascunsă stă, nici Lupul, nici altă jiganie ştire să aibă, până când pre cei mai de frunte dintr-acéle cu patru picioare mai binişor vom ispiti (că lucrurile grele pre cât sunt mai tăinuite, pre atâta ies mai iuşoare, şi sfatul descoperit pre cât ar fi de folos tăinuit, pre atâta iese de stricate în gloate dezvălit). Că pre cei mai aleşi dintre dânşii, după voia şi inima noastră plecându-i, cu cei mai de gios a ne răspunde pre lesne ne va fi" (*s.m.*)[37]. Devine explicit, atât pentru cei din preajma sa, cât şi pentru cititorul alegoriei, că tiranul Corb este emblema răului în stare pură, a răului absolut, comis nu din necesitate, ci mai ales din plăcerea pe care acesta îl provoacă celui dezaxat. Apetitul Corbului pentru a comite răul capătă accente patologice. El ştie una şi bună, că vrea ceva şi se crede îndreptățit să facă orice pentru a obține acest lucru, în speță prinderea şi anihilarea rivalului său, Inorogul. Nici înțelepciunea Brehnacei, nici spiritul dreptății care îl animă pe Şoim nu reuşesc să-l îmblânzească. Şi este vorba de rudele sale, de apropiați care, deşi inițial îi sunt fideli, se înspăimântă de patima pe care o pune în comiterea cu orice preț a răului şi se dezic de afilierea lor la un astfel de „proiect" malefic.

În a doua jumătate a cărții, Corbul aproape că nici nu mai intervine; răul semănat de el se manifestă prin intermediul agenților săi. Oricum, chiar la jumătatea cărții, Inorogul îi explică Şoimului întreaga formulă a personajului:

---

[37] *Idem*, pp. 485-486.

„Aşedară Corbul, o, priietine, organul răutății, iară nu răutatea, nici pizma ş-au schimbat, chipul neprietiniii, iară nu vrajba spre pace ş-au mutat, de vreme ce la acea adunare carea întâi la ce tatea Deltii s-au făcut, nu după cum cuvânt cu giurământ avea dat, nici drepților moşneni agiutoriu au fost (căci, precum ştiut îți ieste, Filul încă acolea agiunsese şi cu tine împreunare avuse se, către carile singur tu mare priința Corbului arătaseşi, carea mai pre urmă căptuşită au ieşit), ce cu tot mijlocul inimile ale altor jigănii după pofta sa să le întoarcă, cu feliu de fel de meşterşuguri, au silit, pre unele cu înfricoşeri, pre altele cu spărieri, pre unele cu îngroziri şi spăimântări, pre altele cu giuruințe şi cu dări, siloghismul ce pentru Strutocamilă la mijloc să puie vrea, a priimi, vrând-nevrând, le-au silit şi a învoi le-au făcut. Care lucru, după cum ştii, isprăvindu-l, încă mai cumplită şi mai vrăjmaşă goană asupra dreptății au scornit, carea şi până astădzi, precum vedzi, să trăgăneadză (iară a tot lucrul sfârşitul la ce iese vremea arată şi norocul învață)”[38]. Totul devine explicit, personajul nu mai poate ieşi din această formulă nu întâmplător detaliată chiar la jumătatea romanului. Verdictul aceluiaşi Inorog, inamic nepătimaş al Corbului, este de netăgăduit: „Deci şi Corbul bătrân în alb de s-ar văpsi, cu o ploaie, sau şi cu o roaă să să spele poate şi ce supt albiciune din fire imăciune au avut, în curândă vreme îşi va arăta (că rămân ființele precum au început, de s-ar şi tâmplările în toate ceasurile schimba). Aşijderea de am dzice că Corbul la pene pre dinafară a să albi poate, însă inima pre dinluntru fără prepus tot neagră îi va rămânea”[39]. Se poate observa încă din partea a VI-a a cărții: Corbul este irecuperabil. Din partea a VII-a, din visul Hameleonului, se poate bănui şi că tiranul nu va avea câştig de cauză. Devine, prin urmare, o simplă problemă de timp pentru ca dreptatea să se facă, iar Corbul să-şi piardă avantajele obținute cu atâta risipă de ură şi ticăloşie. În logica textului cantemirian, binele nu are cum să nu triumfe, chiar dacă el nu presupune neapărat pedepsirea drastică a răului. Corbul acceptă pacea abia în ultimă instanță, atunci când se convinge că nimic, dar absolut nimic, nu ar mai putea întoarce situația în favoarea sa. El tergiversează lucrurile, el ezită, el caută o altă rezolvare. La urma urmelor, ceea ce i se cere este să returneze ceea ce obținuse abuziv. Nimic altceva. Scos din fire, negociatorul, Camilopardalul, observă perfect că „răutatea Corbului pocăință nu ştie”. Ceea ce poate reprezenta concluzia cea mai elocventă a acestui capitol.

---

[38] *Idem*, p. 629.
[39] *Idem*, p. 631.

Să căutăm însă, apelând la ultimele resurse de răbdare ale cititorului, şi o alta, poate şi mai îndreptățită. Inorogul nu pretinde decât echilibrarea situației. El nu are nimic de demonstrat, decât că dreptatea este de partea sa. Nu doreşte nici o răscumpărarea a hărțuirii la care a fost supus, nici o revanşă, nici o întoarcere a răului. Pe lângă tulburarea patologică a Corbului, pretențiile Inorogului sunt o dovadă de bun-simț: „Întâi: birlogul carile de moşie ne ieste şi până acmu de câteva ori Corbul tirăneşte cu siloghismurile sale, unora şi altora l-au dat, de acmu înainte aceasta să nu mai adaogă a face. A doa: în monarhiia dobitoacelor pasirile amestec să nu aibă, nici pliscul Corbului de piielea Boului să să mai atingă. A triia: toate cuiburile Corbului, carile mai denainte de acesta epitrop pasirilor au fost, Corbul de acmu într-însele nici să să oaă, nici pui să scoață, nici altor pasiri să le dea, ce după dreptate, puilor Corbului carii săraci de părinte au rămas, înapoi să să întoarcă. A patra: penele, aripile şi toți fulgii şi tuleiele Corbului trecut, Corbul de acmu între penele sale să nu le amestece, ce moştenitorilor înapoi să le dea. Căci penele Corbului trecut dintr-acestui de acmu foarte bine să cunosc, că aceluia sint cu doaă fețe, pe de o parte negre ca a Corbului, iar pe alta pestrițe ca de pajoră şi sure ca de vultur. Acestea, dară, Corbul cu fapta plinind, o, priietinilor, precum spre adevărata dragoste s-au întors voi putea cunoaşte. Iară amintrile, macar cum a mă încredința nu voi putea (că giuruințele cuvintelor fără plineala lucrurilor, ca oaăle fără plod şi ca să mințele fără roadă sint)”[40]. Este vorba de o restabilire a echilibrului, de o întoarcere a lucrurilor în matca lor firească. Simpla reinstaurare a acestei drepte armonii îi ține loc Inorogului de revanşă. Corbul nu acceptă pactul decât în ultimă instanță, atunci când vede limpede că, amânând pacea, are numai de pierdut. El se recunoaşte învins, dar nu are şi simțul echității.

Teza lui Cantemir este, desigur, că binele învinge de unul singur, oricât de înverşunate ar fi forțele răului care îl sabotează. De aceea, una dintre ultimele fraze ale cărții are o sonoritate victorioasă: „Şi aşe, într-acesta chip, vrajba de 1.700 de ani între Corb şi între Inorog sfârşitul îşi luă”[41]. Un final mai potrivit nici că se putea găsi, din perspectiva Inorogului, care este şi a autorului.

Corbul este, ca efect al construirii tendențioase, încă din primele sale manifestări, exact opusul nobilului Inorog. La toate nivelele, cele două personaje sunt construite în negativ. Nu doar că unul este alb, iar celălalt este

---

[40] *Idem*, pp. 772-773.
[41] *Idem*, p. 776.

negru (opoziție cromatică echivalând cu binomul Bine-Rău[42]), dar această antiteză continuă mai ales în planul spiritual ori al caracterelor personajelor: unul e înțelept, rafinat, doct, celălalt – şiret, brutal, semidoct, unul izvor al vieţii (salvator, în trecut, fie al Hameleonului, fie al Crocodilului), celălalt aducător de moarte, unul respectat chiar şi de inamici, celălalt doar temut, unul demn, cu simțul acut al dreptății, celălalt intrigant şi lipsit de scrupule.

[42] Michel Pastoureau, *Noir*, pp. 49-50.

2. Hameleonul, „domnul diavolului şi dascălul cacodemonului”

În culegerile de fabule ale Antichității, în diferitele bestiare care au urmat *Fiziologului*, cameleonul reprezintă o prezență accidentală. Creatură stranie, necunoscut în mod direct în Occident, el atrăgea atenția europenilor mai curând prin numele care trăda o natură hibridă. O spune, în secolul al VII-lea, Isidor din Sevilla (XII, II, 18), care sintetizează o întreagă tradiție, dar, în acelaşi timp, dă naştere alteia: „Cameleonul nu are nici o culoare, dar este pestriț precum pardosul. Este numit astfel deoarece seamănă cu o cămilă şi cu un leu. Trupul cameleonului preia cu uşurință culorile pe care le vede, dar înfățişarea corpului altor animale mai mari nu este atât de uşor de modificat”[1]. Animalul atrăgea mai mult prin trăsătura sa stranie, de a-şi schimba culoarea în funcție de mediu decât prin înfățişarea nici ea obişnuită. De aici şi simbolistica sa nu foarte variată, care a rămas valabilă şi astăzi. Ca simbol al maleabilității, al caracterului labil, el este invocat încă de Aristotel, care, în *Etica Nicomahică* (I, 10, 1110b) foloseşte, citând un poet necunoscut, o comparație ce avea să devină un loc comun: „Evident că, dacă am urmări destinele personale, am remarca adesea că acelaşi om este când fericit, când nefericit, făcându-l pe cel fericit să apară «schimbător ca un cameleon şi şubred alcătuit»”[2].

Dar în *Istoria ieroglifică* Dimitrie Cantemir alege masca acestei reptile pentru a-l reprezenta pe cel mai ticălos dintre personaje, întruchiparea, după cum spune Al. Protopopescu, „cea mai grandioasă a principiului malefic”[3]. Din toată menajeria infernală, scriitorul s-a oprit chiar asupra acestei creaturi, deşi s-ar fi găsit destule care s-o întreacă în devotamentul de a ilustra şi pune la cale lucrările diavolului. Vom vedea că alegerea autorului este una complexă, care

---

[1] Isidor din Sevilla, *op. cit*., p. 252.

[2] Aristotel, *Etica nicomahică*, introducere, traducere, comentarii şi index de Stella Petecel, ediția a II-a, Editura IRI, București, 1998, p. 42.

[3] Al. Protopopescu, *Volumul şi esența,* Editura Eminescu, București, 1972, p. 299.

porneşte de la trăsături mai ales fizice ale animalului, cărora el le atribuie, într-o manieră alegorizantă, echivalente psihice, spirituale, morale etc.

Principiu activ al răului, Hameleonul este totodată şi cel mai activ dintre personajele cărții. În vreme ce Corbul dirijează întreaga hăituire a Inorogului din umbră, iar acesta din urmă îşi apără dreptatea pe căi diplomatice, Hameleonul se află într-o continuă mişcare. „Condiția lui e mişcarea: de acasă la Şoim, de la Şoim la Inorog, de la Inorog la Crocodil, de la Crocodil la Dulăi, de la Dulăi înapoi la Şoim", observă Elvira Sorohan[4], sintetizând traseul intrigilor personajului. Pentru că Hameleonul este, în primul rând, un mare intrigant, care nu se mulțumeşte să execute, fidel, ordinele Corbului, ci investeşte multă imaginație, patimă şi chiar inteligență (sau mai curând viclenie) în ticluirea de planuri din ce în ce mai complicate şi mai lipsite de scrupule, doar-doar l-o prinde în capcană pe Inorog. Țese în jurul său o plasă de minciuni din ce în ce mai deasă, din care cu greu reuşeşte apoi să mai scape. Rivalitatea față de Inorog nu mai e, pentru el, o problemă politică, ci una personală. Oricum, *Hameleonul este responsabil de mai bine de jumătate din materia epică a romanului*, dominând, din acest punct de vedere, a doua parte a cărții. Risc să anticipez, de aceea mai observ atât şi trec la altceva: ura îl transformă pe Hameleon într-un personaj viu, nu convențional, cum sunt majoritatea celorlalte apariții ale romanului. El este, după cum s-a observat, „cel mai migălit şi mai stilizat din toată distribuția"[5], ba chiar „primul personaj cu adevărat memorabil al literaturii noastre"[6]. Nimic nu e schematic în construcția acestui *actant*, în pofida unei atitudini narative evident ostile față de el.

Dar totul porneşte de la o atitudine pozitivistă, care i-a impresionat pe mulți comentatori. Deşi îşi face apariția abia în partea a V-a, Hameleonul beneficiază de cel mai detaliat portret din întreaga carte. Până la acel portret „după natură", cum s-a tot spus, autorul nu pierde prilejul de a-i ataşa personajului şi câteva subtile încondeieri care îl vor urmări până la sfârşit. Hameleonul se iveşte de niciunde, exact în momentul în care Şoimul şi Dulăii se află în impas, neştiind cum să-l atragă în cursă pe Inorog: „Şi aşé, cu toții în labirinthul neaflării şi în rătăcirea nenemeririi ar fi rămas, de nu în munți pre acéia vréme jiganiia carea Hameleon să cheamă s-ar fi aflat (că precum în tot adevărul organul dreptății, aşé în toată minciuna organul strimbătății a lipsi nu

---

[4] Elvira Sorohan, *Cantemir în cartea hieroglifelor*, p. 168.
[5] Al. Protopopescu, *op. cit*., p. 299.
[6] Manuela Tănăsescu, *Despre Istoria ieroglifică*, p. 110.

poate), a căruia fire în toate feţele a să schimba, precum să fie, mai denainte s-au pomenit. Acesta dară macara că la putința trupului mai mult decât un şoarece nu era, însă în puterea a învoinții a tot răul decât un balaur mai putincios era”[7]. Mai întâi, cititorul află că are de a face cu „organul strimbătății”, deci cu un agent al răului, în comparație cu care ceilalți sunt bieți amatori. Apoi, deşi fizic este neputincios (cât un şoarece), în săvârşirea răului el întrece forța unui balaur. Această construcție îngroşat antitetică, hiperbolizată dă în vileag de la bun început rolul nefast al personajului. Cine citeşte atent, nu mai are cum să se lase înşelat de neutralitatea portretului fizic. Urmează povestea Hameleonului, care a avut ghinionul să pice „în vrăjmaşi colții crocodilului”, de unde îşi răscumpără viața promițând-o la schimb pe aceea a Inorogului. Prin urmare, personajul se legitimează în fața slugilor pornite la vânătoarea nobilului Unicorn în acest mod: pentru el, de capturarea Inorogului atârnă propria viață, deci el este cel mai motivat să facă orice pentru a-l pierde pe temutul duşman al Corbului.

Cu aceste accente în minte, să parcurgem acum detaliatul portret fizic al Hameleonului. Nu înainte însă de a ne întreba de ce, dintre toate animalele atât de îndrăznețului său bestiar, s-a oprit cu maximă răbdare Cantemir chiar asupra acestui personaj. De aşteptat ar fi fost ca de descrieri amănunțite să beneficieze animalele cele mai familiare, cele mai cunoscute autorului. După cum el însuşi confirmă, Cantemir a văzut în Orient un cameleon. Şi totuşi, e greu de crezut că înfățişarea sa fizică, doar ea, l-a impresionat atât de mult încât a reținut toate amănuntele unei fizionomii care, deşi la scară redusă, respinge, de nu înspăimântă. Atenția acordată unor elemente anatomice trădează o serioasă muncă de documentare; lucru întru totul explicabil, de vreme ce autorul stăpânea, după cum s-a văzut, perfect tradiția reprezentărilor zoomorfe, a simbolurilor animaliere. E cu atât mai firesc ca el să se fi documentat cu maximă seriozitate în cazul unui personaj de mare importanță în intriga romanului. Iată acum şi fragmentul cu pricina, reprodus *in extenso*: „Această jiganie în părțile calde să naşte şi mai vârtos cei mari la Barbaria, dară mai mici şi la Zmir, în Asia, să află. Chipul decât altor jigănii mai mult broaştei să asamănă, numai capul spinticătura gurii péştelui ce-i dzic lacherda să răduce. Grumadzi n-are, gura mult spinticată şi până la umere agiunge, căci, ca şi péştele, grumadzi n-are, ce capul cu spinarea la un loc i să ține. De la cap până la coadă spinarea ca a porcului grebănoasă şi gârbovă-i ieste. Peste tot trupul păr

[7] D. Cantemir, *Istoria ieroglifică, ed. cit*., p. 590.

sau alt felu de piiele nu are, ce în chipul sagriului soldzi mănunței şi în vârv ascuțitei are. La ochi albuşuri în giurul împregiurul luminii ca alte jigănii nu are, ce pre unde ar fi să fie albuşul ochiului, iarăşi soldzişori ca şi peste tot trupul are, numai mai mănunței; tot ochiul în chipul movieliții din melciuri afară ca a broascăi ies şi de la rădăcină în sus, de ce mărg, să ascut, iară în vârvul ascuțiturii lumina ochiului cât un grăunț de mac gălbinind să véde. Când într-o parte şi într-alta va să caute, nu capul, ce melciurile ochilor îşi întoarce, cu carile în toate părțile slobod caută. Picioare are patru, însă céle denainte la braț cu a moimâței îşi samănă; dégete cinci şi lungşoare are, şi, când cu palma prinde ceva, între doaă şi între trii dégete palma i să închide şi să deschide, de o parte dégetul cel mare şi cu cel de lângă dânsul puind, iară de altă parte alalte trii rămâind. Coada cât a şoarecilor celor mari ieste de lungă, cu carea nu mai puțin decât cu mânule prinde ce ar fi de prins, căci când va să să suie său să coboare pre varga supțire, precum cu brâncele apucă, aşé şi coada în giur împregiur îşi împleticéşte, ca din mâni de s-ar scăpa, de coadă spândzurat rămâind, iarăşi a să apuca să poată. Limba nu mai scurtă decât coada îi ieste, încă poate şi mai lungă să-i fie. Iară în vârvul limbii din fire aşé ieste dăruit, ca cum cleiu sau vâsc ar avea. Deci de departe şi totdeodată limba scoțindu-şi, o lungéşte şi pre care muscă a lovi s-ar tâmpla, îndată pre limbă-i încleită rămâne, de unde nicicum a să mai dizlipi sau a mai scăpa mai poate. În toată viața lui ceva a mânca nu s-au vădzut, ce hrana aierul şi văzduhul îi ieste. Căci Hameleonul *pre carile a videa ni s-au tâmplat* prin vrémea a unui an în cuşcă închis, fără mâncare şi fără băutură au trăit. A căruia moarte nu de altă, ce de nesufereala gerului s-au tâmplat. Iară când prindea muştele, precum s-au dzis, nu pentru hrana, ce pentru gioaca le prindea, şi dacă le înghițiia, îndatăşi pre gros le lepăda, nicicum musca betejind, căci musca, dacă cădea, cu picioarele mişca şi, multe dintr-însele dezmetecindu-să, iarăşi zbura. Alt glas sau cântec nu are, fără numai ca un foale, de văzduh împlându-să, când să răzsuflă, ca foalele când să răzsuflă, coşul îi răzsună. Cea din fire floare îi ieste albă cu negru picată, precum sint soldzii costrăşului. Iară amintrilea, ori în ce félu de floare va, într-acéia să poate schimba. Deci, când să mânie să face vérde, când să întristă să face negru, iară când să veselésțe, roşiu cu galbăn amestecat să face. Aşijderea şi fără pricină în tot feliul de fețe să schimbă, iară mai vârtos în floarea ce-i stă denainte, hiriş într-acéia să mută. Pricina aceştii puteri ce are, adecă din nemică flori şi fețe în divuri, în chipuri a-şi agonisi mulți în multe chipuri a o arăta să nevoiesc, însă, *pre cât noi sama a-i lua am putut*, ieste aceasta: Grăunțele céle mănunțele carile

în chipul sagriului peste piiele îi sint fietecarile din patru părți, în patru fețe ieste din fire văpsit, adecă alb, negru, roşiu şi albastru în floarea ceriului, carile sint văpséle din fire stătătoare. Deci, când va să să facă negru, toți soldzişorii cu partea cea neagră în sus îi întoarce; aşijderea când va să să facă roşiu, alalte dedesupt ascundzind, partea soldzişorilor cea roşie deasupra scoate, şi aşé la alalte face. Căci toți soldzii lui sint rătunzi şi în chipul sferii prin piiele i să întorc şi precum îi ieste voia îi mută. Aşijderea, când va să să mute într-alte fețe, fețele soldzilor améstecă şi, în chipul zugravilor, din câteva flori amestecate altă floare scorneşte”[8] (*s.m.*). O asemenea extensie descriptivă îndeplineşte, pe de o parte, funcția de a atrage atenția cititorului asupra personajului: e clar că rolul care îi va reveni este unul cum nu se poate mai important. Acest ritm lent imprimat lecturii, exact în momentul în care intriga se precipita către măsurile luate pentru prinderea Inorogului, are şi scopul de a crea suspans. De acum înainte intră în scenă personajul-cheie în toată această poveste. Cantemir are suficient instinct epic pentru a alege momentul oportun în care să insereze această digresiune, cu un rol care depăşeşte necesitățile normale de creionare a portretului unui personaj. În plus, adus sub lupă, deşi (vă amintiți?) „la putința trupului mai mult decât un şoarece nu era”, Hameleonul depăşeşte cu mult coordonatele sale „naturale”: el nu mai pare un monstru în miniatură, ci unul în toată puterea cuvântului; cercetate de aproape, detaliile creează această alură de monstruozitate fizică, benignă, în fond, pe lângă cea morală. Manuela Tănăsescu citeşte în această descriere o anumită „impresie coşmarescă”, pe care o explică astfel: „Aceasta provine tocmai din exagerata minuție, din decuparea prea fermă care depăşeşte dimensiunile realului. Haloul atmosferic care poate plasa obiectul descris în lumea noastră dispare şi acesta rămâne suspendat în alt tărâm. Este aici o tehnică bine cunoscută tuturor maeştrilor vizualului halucinatoriu”[9]. Într-adevăr, printr-un exces de amănunte reale, concrete, aglomerate sistematic într-un portret care se face, atenție, unei ființe minuscule, efectul este unul care aruncă silueta Hameleonului într-un con de fabulos. Ai impresia că tratatele de zoologie mint şi că Hameleonul trăieşte în aceeaşi „realitate” mitică precum Unicornul. Şi totuşi, faptul că scriitorul insistă asupra unor detalii verficabile şi verificate ascunde intenția de a plasa acest personaj în real, nu în fabulos. „Impresia de coşmaresc” nu este una obiectivă, căci şi alte

[8] *Idem*, pp. 592-593.
[9] Manuela Tănăsescu, *op. cit*., p. 113.

personaje ale alegoriei, care împart aceeaşi reputație malefică, ar putea să o provoace cititorului şi totuşi nu o fac, pentru că scriitorul le-a distribuit un rol pozitiv: exemplul care îmi vine cel mai rapid în minte este cel al Liliacului. Prin urmare, Hameleonul se înscrie în linia demonică prin comportamentul său, nu printr-o arbitrară „moştenire" de familie spirituală.

Care sunt însă modelele livreşti ale acestui atât de amănunțit portret? Eu unul am descoperit două, din care Cantemir preia foarte multe elemente: cel al lui Aristotel, din *Istoria animalelor* şi cel al lui Plinius, care preia şi popularizează la rândul său multe informații din cartea Stagiritului. Viziunea lui Aristotel din *Historia animalium* (II, 11) este una nu doar obiectivă, bazată pe observația directă, ci una de-a dreptul „ştiințifică", rezultată din experimente, aş putea spune, „de laborator". De pildă, mulți comentatori ai tratatului său au observat în multe cazuri că filosoful, beneficiind de sprijinul lui Alexandru Macedon, nu doar că văzuse cele mai multe dintre animalele pe care le descrie atât de prob, dar făcuse şi suficiente disecții pentru a putea să formuleze concluzii documentate. Este şi cazul descrierii cameleonului: „La cameleon, forma generală a corpului seamănă cu aceea a şopârlei, dar coastele sunt îndreptate în jos şi se unesc în apropierea hipogastrului, ca la peşti, iar şira spinării este în trepte ca aceea a peştilor. Fața seamănă cu cea a babuinului. Are o coadă extrem de lungă, care se termină cu un vârf şi se înfăşoară pe o mare parte din lungimea sa, ca o curea. Este mai ridicat deasupra solului decât şopârlele, dar flexiunea membrelor este aceeaşi la el ca şi la şopârle. Fiecare dintre picioarele sale se divizează în două părți, care au unul în raport cu celălalt aceeaşi dispunere ca opoziția dintre degetul nostru mare şi restul mâinii. Capătul fiecăreia dintre aceste părți este despărțită într-un anumit număr de degete; la piciorul din față, partea întoarsă către animal are trei degete, partea întoarsă către exterior are două degete; în spate, partea întoarsă către animal are două degete, iar partea întoarsă către exterior are trei. Aceste degete au unghiuri asemănătoare cu cele ale păsărilor cu pinteni întorşi. Corpul, în întregul său, este zgrunțuros, ca cel al crocodilului. Ochii sunt situați pe o ridicătură, sunt foarte mari, rotunjiți şi înconjurați de o piele asemănătoare cu cea de pe restul corpului. În centrul lor există un mic spațiu pentru vedere şi pe aici vede animalul: acest loc nu este niciodată acoperit de piele. Cameleonul îşi întoarce ochii circular şi îşi îndreaptă privirea în toate direcțiile, ceea ce îi permite să vadă ce doreşte. Schimbarea culorii sale se produce când se umflă cu aer. Culoarea sa este neagră, destul de apropiată de cea a crocodilului, şi de

asemenea galbenă, ca la şopârle, cu pete negre ca la leoparzi. Schimbarea cu pricina îi afectează întreaga suprafață a corpului, căci până şi ochii îşi schimbă culoarea în acelaşi timp cu restul corpului, ca şi coada. Mişcările sale sunt deosebit de lente, ca cele ale țestoasei. Când moare, devine galben şi conservă această culoare odată mort. Esofagul şi traheea sunt situate în acelaşi fel ca la şopârle. Dar cameleonul nu are carne nicăieri decât la cap şi la fălcile care sunt cărnoase şi la extremitatea de unde porneşte coada. Nu are sânge decât în jurul inimii, al ochilor, în regiunea de sub inimă şi în toate vasele mici care pornesc de aici; şi cantitatea care se găseşte aici este foarte mică. Cât despre creier, este situat puțin sub ochi, în continuarea lor. Dacă înlăturăm pielea care acoperă în exterior ochii, vedem strălucind un fel de cerc, care arată ca un foarte subțire inel de cupru. Pe aproape toată suprafața corpului se află membrane numeroase şi solide, mult mai numeroase şi mai solide decât cele pe care le găsim la restul animalelor. Deschis de la un capăt la altul, respirația sa funcționează încă mult timp, în timp ce o foarte slabă mişcare subzistă în jurul inimii, şi o contracție se poate observa mai ales în regiunea coastelor, dar şi în alte părți ale corpului. Nu are nici un fel de splină. Hibernează precum şopârlele”[10]. Majoritatea elementelor din această prezentare extrem de detaliată a reptilei se mută şi în portretul realizat de Cantemir, ceea ce mă face să mă îndoiesc că, în pofida contactului direct cu această făptură, autorul ar fi alcătuit o descriere „după natură”. Două amănunte de primă importanță lipsesc însă. Mai întâi, cărturarul român nu se referă la modul în care animalul se deplasează. Aristotel şi, după el, Plinius, Brunetto Latini şi alții notează precis: cameleonul se mişcă greoi, lent, ca o broască țestoasă. În schimb, scriitorul moldav are abilitatea de a nu preciza literal această trăsătură a animalului, ci de a o ilustra de câte ori are ocazia. Observam mai sus că Hameleonul este nevoit, datorită intrigilor sale, să se afle permanent în mişcare. Or, dat fiind modul stângaci în care el se deplasează, este o adevărată cruzime din partea autorului să-l pună în astfel de ipostaze, pe care nu ezită să le comenteze cu satisfacție; iată-l, de pildă, urcând cu greu către piscurile în care Inorogul sălăsluieşte, la adăpost de ura urmăritorilor săi: „luând-o, nu numai cu brâncele şi cu labele, ce şi cu coada şi cu pântecele târiindu-să şi urcându-să, la munte a să sui începu. Deci, după multe nevoi şi nevoințe, dacă la locul unde Inorogul lăcuia agiunsă, cu căneşti cucirituri şi

[10] Aristotel, *Histoire des animaux*, tome I, pp. 50-52.

hulpeşti măgulituri înainte-i i să arătă”[11]. Sigur, nu e deloc întâmplătoare această antiteză dintre personaje: Hameleonul este greoi, în timp ce Inorogul este „iute de picior”. În plus, pentru a-şi îndeplini planurile ticăloase, Hameleonul este nevoit să ia în piept cărări inaccesibile şi celor mai ageri. În această continuă pendulare a personajului între diversele puncte în care dorința sa de a-l prinde pe Inorog îl poartă găseşte Cantemir una dintre sursele comicului: Hameleonul iese din acest periplu o figură caricaturală, una care abia face față fizic unui scop ticălos, destinat, de la bun început, eşecului. E clar că un personaj care abia se mişcă şi care trebuie să parcurgă, în ritm de broască țestoasă, mari distanțe nu are cum să fie un câştigător. Mai ales că Inorogul nu este slab de minte precum iepurele din fabula lui Esop. Pe de altă parte, lipsa de agilitate e suplinită de răbdare, de tenacitate. Dintre toate animalele, Hameleonul este totuşi singurul capabil să străbată potecile înguste pentru a ajunge sus, pe culmile în care se ascunde Inorogul.

Al doilea element pe care Cantemir nu îl preia din cartea lui Aristotel este însă mai important: cameleonul este o ființă aproape lipsită de sânge. Or, se ştie, în *Levitic* (17, 11) Dumnezeu însuşi echivalează sângele cu viața, atunci când le interzice supuşilor săi să consume sângele animalelor: „Dacă cineva, oricine dintre fii lui Israel sau dintre străinii care locuiesc între voi, va mânca orice fel de sânge, atunci Îmi voi întoarce fața împotriva omului care a mâncat sânge şi-l voi nimici îndepărtându-l din neamul lui. Căci *sufletul oricărui trup este sângele lui*, şi Eu vi l-am dăruit vouă pe altar ca să faceți împăcare pentru sufletele voastre; căci sângele lui este în locul sufletului pentru care se face împăcare”[12] (*s.m.*). S-a scris prea mult pe seama acestui verset pentru a-mi mai permite să risc o interpretare. E clar însă că un animal lipsit de sânge era, pentru creştinii medievali şi, de data aceasta, şi pentru Cantemir, o creatură dubioasă, lipsită de viață, de suflet. Doar că autorul nu enunță această caracteristică a personajului său în mod direct, tezist, ci preferă să o demonstreze prin intermediul manifestărilor Hameleonului. Faptul că acesta pune atâta patimă în prinderea Inorogului şi că foarte greu se lasă înduplecat la final să curme intrigile indică un lucru evident, de altfel, de la bun început: că este lipsit nu

---

[11] D. Cantemir, *op. cit*., p. 596.

[12] *Leviticul*, traducere din limba greacă de Eugen Munteanu, în *Septuaginta*, vol. I, coordonat de: Cristian Bădiliță, Francisca Băltăceanu, Monica Broşteanu, Dan Slușanschi, în colaborare cu pr. Ioan-Florin Florescu, Colegiul Noua Europă şi Editura Polirom, Iaşi, 2004, pp. 377-378.

doar de simțul dreptății, al măsurii, ci chiar de suflet. El este dezumanizat (aș fi fost tentat să scriu „decameleonizat”, dar personajele lui Cantemir, deşi poartă măşti animaliere, se comportă exact ca nişte oameni) tocmai prin încăpățânarea sa habotnică de a comite, cu orice preț, răul. Prin urmare, ceea ce nu preia la nivel literal, Cantemir mută cu prisosință la nivelul semanticii personajului.

Altfel, fireşte că prințul erudit nu avea cum să ignore trăsăturile esențiale, care defineau animalul mai mult decât oricare altele: faptul că îşi modifică spontan culoarea şi privirea „rotativă”, datorită căreia, atrage atenția Aristotel, poate vedea orice doreşte. Cameleonul poate avea, prin urmare, o viziune de ansamblu asupra realității. Ori, dimpotrivă, poate decupa din realitate doar ceea ce îi convine. În *Istoria ieroglifică* exact asta face: el manifestă mai curând o anumită cecitate decât o clarviziune care să imprime un echilibru comportamentului său pătimaş. Cât despre metamorfoza cromatică, aceasta se transformă şi ea în trăsătură de caracter, este mutată la nivel psihic. Hameleonul este nevoit să mintă de fiecare dată, având dificultăți în acordarea tuturor acestor minciuni: Crocodilului îi spune una, Şoimului alta, Inorogului alta, irosindu-şi întreaga energie, nici ea multă, în aceste intrigi obositoare. În plus, el are „abilitatea” perdantă de a interpreta în mai multe feluri un vis premonitoriu, în funcție de contextul respectiv. În acest mod, tot ceea ce în descrierea lui Aristotel reprezintă caracteristică fizică a animalului devine la Cantemir trăsătură de caracter.

Să ne mutăm acum atenția la cealaltă sursă a fragmentului lui Cantemir: celebra enciclopedie a lui Plinius, *Naturalis Historia* (VII, 51). Iată pasajul care, după cum am mai pomenit, îl rezumă conştiincios pe Aristotel: „Africa aproape că este singura regiune unde nu trăiesc cerbi; în schimb, aici trăieşte cameleonul, chiar dacă acesta este mai frecvent întâlnit în India. El ar avea forma şi mărimea unei şopârle, dacă picioarele sale nu ar fi drepte şi mai înalte. Părțile laterale sunt unite cu pântecele, ca la peşti, iar şira spinării iese în relief într-un mod asemănător acestora. Botul său, mai mic ca dimensiune, nu diferă însă de râtul porcului, coada îi este foarte lungă şi i se subțiază treptat, încolăcindu-se în inele precum viperele; are gheare înconvoiate, se mişcă mai greu decât o broască țestoasă, iar corpul îi este aspru ca cel de crocodil; ochii îi stau în fundul capului, la mică distanță unul de celălalt, sunt foarte mari şi de aceeaşi culoare cu pielea corpului. Nu şi-i închide niciodată şi când se uită în jur nu-şi mişcă pupila, ci îşi roteşte ochiul cu totul. *Acest animal, care stă ridicat pe labe, mereu cu gura deschisă, este singurul care nici nu mănâncă, nici nu bea şi*

nu consumă nici un alt aliment în afară de aer; botul lui căscat are ceva înspăimântător, dar în rest este inofensiv. Felul în care i se colorează pielea este şi mai surprinzător: de fapt îşi schimbă adesea culoarea ochilor, a cozii şi a întregului corp şi întotdeauna reproduce culoarea de pe lângă el pe care o atinge, afară de roşu şi de alb; când moare este livid. Are foarte puțină carne şi, în tot corpul, numai pe cap, în maxilare şi la încheietura cozii; sângele se găseşte doar în inimă şi în jurul ochilor; între organe, este lipsit de splină. În timpul iernii hibernează ca şopârlele"[13] (*s.m.*). De aici pare a fi preluat Cantemir un amănunt asupra căruia insistă în descrierea sa, ba pe care chiar îl girează cu propria experiență: cameleonul nu ar mânca nimic altceva decât aer. Viziunea lui Aristotel este una, spuneam, ştiințifică, mărginindu-se la a observa obiceiul reptilei de a se umfla cu aer. De aici, imaginația febrilă a anticilor şi a medievalilor a creat mitul ființei care trăieşte fără să consume nimic. Cantemir explorează şi el această caracteristică, pe care o socoteşte autentică. Hameleonul său nu ar fi condiționat, precum celelalte personaje, de astfel de necesități. O altă sugestie poate fi citită aici: Hameleonul nu emite alt zgomot decât cel asemănător unor foale: „Alt glas sau cântec nu are, fără numai ca un foale, de văzduh împlându-să, când să răzsuflă, ca foalele când să răzsuflă, coşul îi răzsună"[14]. Prin urmare, personajul poate fi interpretat ca o întruchipare a golului, ca o formă a vidului; nimic nu are consistență în tot ceea ce face şi simte acest Hameleon: hrănindu-se cu văzduh, el nu poate produce decât... nimic. Totul este de fațadă, totul e simplă butaforie în acțiunile acestui ticălos care se ia în serios, acoperindu-se, astfel, de ridicol.

Dar personajul depăşeşte cu mult tipologia intrigantului, a celui care are mania falsificării realității în scopul propriului beneficiu. *Există o motivație patologică a acțiunilor Hameleonului*, pe care Cantemir o aduce mereu în prim-plan. Una dintre cele mai la îndemână strategii de a atrage atenția asupra acestui aspect o constituie comentariile naratorului, care dublează aproape întotdeauna acțiunile personajului. Acesta nu poate ține secret nici o intenție, nici un început de plan. Autorul are grijă să clasifice şi să demonteze, adesea cu o înverşunare egală cu a „victimei" sale, orice mişcare a Hameleonului, să-i scoată la lumină şi gândurile ascunse, sub forma unor monoloage în care veninul supurează (căci monstrul nu reuşeşte să fie normal nici în intimitate) sau, cum este cazul

---

[13] Plinius, *op. cit*., p. 86.
[14] D. Cantemir, *op. cit*., p. 593.

celebrului pasaj pe care îl voi analiza, să-i dea la iveală şi străfundurile psihicului, sub forma unui vis care spune totul despre firea personajului. Astfel, acesta este de la bun început condamnat la dizgrație, la antipatia cititorilor. Să privim mai îndeaproape această metodă auctorială de defăimare a personajului. Care este resortul urii Hameleonului față de Inorog? De răspunsul la această întrebare va depinde soarta maleficului animal. Asta o ştie şi Cantemir şi de aceea nu ezită să clarifice lucrurile. Dacă de povestirea începuturilor rivalității dintre Inorog şi Corb se va ocupa chiar Inorogul, de lămurirea acestei duşmănii în care personajul negativ investeşte foarte multă patimă se ocupă autorul însuşi. La o primă vedere, totul s-ar putea reduce la o acută lipsă de scrupule, ținând cont de faptul că prinderea licornei i-ar aduce Hameleonului un dublu avantaj: pe de o parte, i-ar răscumpăra viața de la Crocodil, pe de alta, l-ar ridica în ochii Corbului. Autorul sancționează însă într-o manieră redundantă această imoralitate: „În scurt, sau Corbului spurcată slujbă, sau crocodilului cruntă plată cu a Inorogului curăție să facă tare năvrăpiia. Cu care mijloc, pricină a i să da vădzind, de lucru spurcat şi scărăndăvicios ca acesta să apucă, ca el, organul fărălegii, vasul otrăvii, lingura vrăjbii, tocul minciunilor, silța amăgélii, cursa vicleşugului, văpsala strâmbătății şi vândzitoriul dreptății să să facă priimi (că răutatea în neam moştenindu-să, în care chipuri să să ijdărască nu cearcă, ce unul sfârşitul răutății ieste, ca împotriva binelui să facă ce ar face, carile nici împotriva a cărui bine, nici cu care chip de răutate să slujéşte caută)”[15]. Şi iată deocamdată doar sugerată şi o a doua motivație, mult mai puternică şi mai agravantă, care duce personajul în zona amintită, a patologicului. Hameleonul îi datorează, aflăm, viața Inorogului, care odinioară, cu puterea tămăduitore a cornului său, a anulat efectul unei otrăviri cu „putred şi otrăvit aerul (carile Sam să chiamă)”, întorcându-l la viață. Răsplata față de binefăcătorul său? O ură care macină mai puternic decât veninul de care a fost mântuit. Explicația autorului nu întârzie nici de această dată să vină: „Ce jiganiia spurcată, încă de demult în şcoala Camilopardalului ithica ascultând, a lui titul carile deasupra porții scris ieste poate fi învățase. Carile într-acesta chip să citéşte: (Până când cineva pre cel al său de bine făcătoriu vede, datoriia acelui făcut bine în cunoştiința inimii stidire şi patimă îi aduce, carea pururea supt legătura datoriii îl strânge. Deci pentru bine cu bine a răsplăti a celor putincioşi şi fricoşi lucru ieste; aşijderea, pentru rău cu bine a răsplăti a celor fricoşi şi norocoşi faptă ieste. Iară a celor

[15] *Idem*, p. 594.

înțelepți politici chivernisală ieste ca nici în frica fricosului să cadză, nici norocul nărocosului să ispitească, ce sau pentru binele mare, răul prea mare făcând, altă dată undeva a-l timpina macara să nu priimască, şi aşé, în faţă necăutându-i, de supt legătura datoriii binelui, carea ruşine şi sti-dire îi aducea, să scape, sau a pricini neputând, de la alții pricina morții să-i aştépte, ca dintre vii ieşind, precum datornicul i-au lipsit să ştie, şi aşé, şi din patima ştiinții inimii odihnit să rămâie). Aşédară, Hameleonul în tot chipul răul Inorogului şi binele şi folosul său a fi alegând şi în moartea lui viața sa alcătuind, cătră mai sus pomenitele jiganii precum această slujbă le va sluji să apucă”[16]. Hameleonul este ucenicul Camilopadalului, de la care a deprins „etica” lipsei de recunoştință față de binefăcător. Or, acest personaj este tot lipsit de orice principiu, singura valoare în care crede fiind câştigul. Vânzându-şi, pentru patima sa, şi sufletul, el nu putea să-şi găsească un adept mai potrivit decât Hameleonul, care este purtătorul aceluiaşi vid sufletesc. Pentru Cantemir însă, a dori moartea celui care ți-a salvat viața, a resimți datoria recunoştinței ca pe o povară este semn sigur de dereglare psihică. O astfel de opțiune depăşeşte, oricum, limitele unui parvenitism obişnuit ori ale unei ticăloşii ca oricare alta. De aceea Hameleonul nu mai este un simplu personaj negativ, o prezență malefică: pentru că ura sa nu are cauze precise, determinate, care să poată fi întrerupte. Corbul însuşi poate cădea la pace cu Inorogul, rivalitatea lor poate găsi o cale amiabilă; ura Hameleonului nu poate fi însă stinsă pentru că personajul din ea se hrăneşte. El nu mai are nici o şansă de recuperare, fiind iremediabil pierdut, întrucât singura sa motivație, singura sa satisfacție ar fi moartea duşmanului. Dar, odată aceasta îndeplinită, personajul ar aluneca într-un vid de preocupări care l-ar absorbi, care, de fapt, l-ar aneantiza.

De aceea, Hameleonul nu este un simplu figurant, un simplu agent al răului. Nu este nici măcar un simplu instrument al diavolului: el este înfățişat ca însuşi diavolul, care e, prin definiție, intrigant. Gabriel Mihăilescu sesiza şi el, comentând o replică a Şoimului asupra căreia nu am cum să nu mă opresc imediat, „sinonimia posibilă cu diavolul însuşi”[17]. Mai multe amănunte vin să întărească această ipoteză. În momentul în care Inorogul este prins de Crocodil, autorul răbufneşte împotriva celui care a pus la cale această capcană: „...lucrul diavolului supt meşterşugul Hameleonului, o, Hameleon decât diavolul mai

---

[16] *Idem*, p. 595.
[17] Gabriel Mihăilescu, *op. cit*., p. 222.

diavol, o, jiganie spurcată şi decât toată fiiara mai vrăjmaşă şi mai sălbatecă”[18]. Mai târziu, Şoimul răspunde fățărniciei personajului cu un şir de imprecații în care îl pune, fără ezitare, pe un plan superior diavolului: „O, Hameleon, Hameleon, jiganie spurcată, Hameleon, o, puterile cereşti câte văpsele ai pe piiele, atâtea pedepse să-ți dea supt piiele! O, pricaz de năcaz şi pacoste pricaznică, Hameleoane, bălaur mic şi zmău în venin, Hameleoane, domnul diavolului şi dascălul cacodemonului, Hameleoane, fundul răutăților şi vârvul vicleşugurilor, Hameleoane, mreajea dracului şi painjina tartarului, Hameleoane, o, răutatea răutăților şi vicleşugul vicleşugurilor, Hameleoane! O, duh spurcat de tulburare şi vivor necurat de amestecare, Hameleoane!”[19] Ce e drept, animalul a fost mai mereu asociat demonului: ca şi acesta, e un maestru al disimulării, ca şi acesta, e lipsit de orice scrupul, simte vertijul înfăptuirii răului, este un intrigant de mare clasă şi, mai ales, caută să-l piardă pe cel drept, curat, imaculat (Inorogul, în cazul nostru). Dar legăturile sunt mult mai concrete decât aceste similarități care încă plutesc în vag. În *Levitic* (11, 30), cameleonul figurează printre animalele necurate, interzise de Dumnezeu. De aici, a urmat în Evul Mediu asocierea lui cu tot ce e legat de satanism, de practicile magice, vrăjitoreşti. Un *Dicționar infernal* chiar îl aşază ca efigie a acestei practici oculte: „...cameleonul este emblema vrăjitorilor şi poate fi găsit totdeauna în locurile unde s-a ținut sabatul”[20]. Oricum, capacitatea sa de a-şi schimba înfățişarea l-a plasat în imaginarul medieval în apropierea diavolului şi, ca unealtă a acestuia, în proximitatea vrăjitoarelor. Acest lucru îl sugerează, destul de discret, şi Aelian, în lucrarea sa *De natura animalium* (II, 14): „Cameleonul nu este dispus să aibă mereu aceeaşi culoare pentru ca oamenii să-l vadă şi să-l recunoască, ci se ascunde păcălind ochiul celui care îl observă. Astfel, dacă dai peste unul care este negru, îşi schimbă înfățişarea în verde, ca şi cum şi-ar schimba hainele; apoi îşi ia din nou o nuanță albăstruie gri şi arată diferit, ca un actor care îşi pune o altă mască sau un alt costum. Aşa stând lucrurile, cineva ar putea să spună că până şi natura, deşi nu fierbe pe nimeni şi nu dă hapuri nimănui, este, precum Medeea sau Circe, o vrăjitoare”.[21] Dar totul era pus, deocamdată, pe seama naturii, care ar fi avut abilități vrăjitoreşti.

---

[18] D. Cantemir, *op. cit*., p. 687.
[19] *Idem*, pp. 696-697.
[20] J. Collin de Plancy, *Dictionnaire infernal*, Bruxelles, 1845, p. 120, *apud*. Elvira Sorohan, *op. cit*., p. 166.
[21] Aelian, *op. cit.*, vol. I, p. 113.

Toate aceste trăsături infernale ale personajului sunt mult mai bine puse în evidență în partea a VII-a a romanului, care cuprinde acea inserție narativă onirică, moment-cheie nu doar în conturarea destinului personajului, ci şi în derularea intrigii întregului scenariu epic. Deloc întâmplător, episodul este plasat exact la jumătatea romanului, în perfectă simultaneitate cu întâlnirea tainică în cursul căreia Inorogul îi devoalează Şoimului începuturile sinuoase ale conflictului dintre el şi Corb. De ce are mare importanță această situare temporală vom vedea imediat. *Incipit*-ul secvenței induce cititorului, pe de o parte, o anumită explicație a întruchipărilor coşmareşti ale personajului, iar pe de alta lasă loc deschis interpretărilor privind tipului de vis care urmează: „Acestea într-acesta chip prin câteva a nopții ceasuri Inorogul cu Şoimul voroavă făcând, Hameleon, precum mai sus s-au pomenit, la lăcaşul său ducându-să, *în vasul uluirii vetrilele gândurilor deşchidea, prin marea relelor socotele înotând*, spre toate vânturile, horburilor funele chitelelor întindea. Aşe el în valurile vicleşugurilor tăvălindu-să (poate fi răutatea îndoit şi întriit să lucredze fortuna slobodzind), *somn fără somn şi odihnă fără odihnă îl chinuia, atâta cât cu ochii deşchişi somna şi cu toată fantazia deşteptată visa*. În care vis părerea chipuri ca acestea închipuindu-i îi zugrăviia”[22] (*s.m.*). E limpede că proiecțiile nocturne sunt cauzate de relele intenții ale personajului, de firea sa malefică. Limbajul aluziv, metaforic al autorului nu mai lasă loc pentru echivoc. Dar care este registrul viziunilor sale? Putem discuta despre o instituire în toată regula a regimului oniric? Ceea ce urmează să citim sunt scene din visul Hameleonului ori simple închipuiri care îi întunecă rațiunea, fără a-i întrerupe starea de veghe, prilejuite, cum spuneam, de prea marea energie pe care o investeşte în săvârşirea răului? Aparent răspunsul este simplu, căci autorul ne precizează clar că personajul nu doarme, că are „toată fantazia deşteptată”. Într-un scurt „tratat” *Despre vise,* inclus în *Parva naturalia*, Aristotel face deosebirea dintre visul propriu-zis şi ceea ce el numeşte „nălucire”: „Din toate acestea trebuie să tragem, negreşit, încheierea că visul este un proces imaginativ şi că are loc în somn; căci nălucirile de care am vorbit adineauri nu reprezintă vise, cum nu e vis nici ce ne poate apărea înainte când simțurile sunt declanşate”[23]. Marele filosof grec face deosebirea între visul care presupune adormirea simțurilor şi nălucirile care sunt „o rămăşiță a simțirii în act”. Prin urmare,

---

[22] D. Cantemir, *op. cit*., p. 635.
[23] Aristotel, *Parva naturalia,* în Aristotel, *De anima. Parva naturalia*, *ed. cit.*, p. 217.

atunci când există conştiință trează, când există capacitatea de a percepe realitatea cu ajutorul simțurilor, nu se poate discuta despre vise[24]. Cantemir cunoştea, cu siguranță, acest text al Stagiritului, în primul rând pentru că el era o sursă obligatorie, la care făceau referință toți care, după el, au tratat acest vast subiect al visului. Un lucru foarte interesant trebuie remarcat aici: Aristotel pune viziunile ciudate, coşmareşti pe seama unor cauze fizice; ba excesul de căldură le-ar provoca, ba liniştirea sângelui le-ar domoli. Când sângele este tulburat de trăiri excesive, de patimi, plăsmuirile sunt îngrozitoare, când el este liniştit, viziunile devin paşnice. În orice caz, el pune în legătură aceste procese imaginative cu sângele. Or, acest lucru trebuie pus în relație cu acel amănunt pe care Cantemir nu îl relua din scrierile lui Aristotel: că Hameleonul este o ființă aproape lipsită de sânge. Prin urmare, cum se pot explica aceste viziuni ale maleficului animal, lipsit de principiul vieții? O ipoteză ar fi că motivația care îl face să trăiască este răutatea fără limite. Ea îi ține loc şi de sânge, şi de căldură şi de tot. Prin urmare, i-ar fi imposibil Hameleonului să doarmă propriu-zis, de vreme ce somnul este considerat o urmare a căldurii corpului: „Somnul este o concentrare înăuntru a căldurii”[25]. Somnul ar însemna o încetare sau măcar o scăpare de sub control a urzelilor care îi conferă vitalitate personajului; prin urmare, putem trage concluzia că el îşi trăieşte la modul concret coşmarul, care capătă dimensiuni cvasi-reale. E o pedeapsă în plus, care nu are însă puterea de a-l liniști pe demonicul personaj. De aici trebuie să mergem însă mai departe şi să medităm asupra condiției acestuia: *pentru Hameleon, răul este un principiu vital, el este condamnat la rău, în lipsa acestuia nu ar putea supraviețui. Nu este oare posibil să discutăm, în acest caz, de un anumit tragism al acestui personaj, care nu are de ales, care este condiționat, prin firea sa, să se vitaminizeze cu dozele de rău de care depinde*? „Hameleonul suferă de spleen”, nota Manuela Tănăsescu[26], fără să ducă observația până la ultimele sale consecințe. Privit cu antipatie, cu indignare maximă, ba chiar cu ură de autor şi, prin urmare, şi de cititor, Hameleonul se dovedeşte a fi, totuşi, un caz special:

---

[24] Despre deosebirea dintre somn şi veghe scrie tot Aristotel, într-un text inclus în aceeaşi culegere, *Despre somn şi veghe*, unde defineşte starea de veghe prin funcționarea simțurilor: „Socotim că este treaz cel care simte şi că ființa trează resimte toate, atât pe cele din afară, cât şi mişcările dinăuntrul ei”. Vezi Aristotel, *De anima. Parva naturalia*, p. 201.

[25] *Idem*, p. 207.

[26] Manuela Tănăsescu, *op. cit*., p. 116.

demonul are şi el dreptul, dacă nu la compasiune, măcar la o dreaptă înțelegere a condiției sale. Fericit de aceasta nu este nici el însuşi, după cum vom avea prilejul să constatăm. Nu exclud că aceasta este o perspectivă exagerat romantică. Mai potrivit este să revenim la visul propriu zis.

După cum s-a observat în numeroase rânduri, visul Hameleonului cuprinde două părți distincte. Cea dintâi îl plasează pe proteicul personaj în bolgiile sumbre (imaginare, dar şi pe măsura sufletului său) premergătoare ținutului morții, elementele escatologice care compun imageria coşmarescă echivalând experiența sa onirică, din plin meritată, cu un *descensus ad inferos*. Artificiul visului îi oferă, de altfel, autorului, posibilitatea sondării subconştientului personajului, deloc nepotrivit spațiului imaginar pe care, în mrejele aprige ale coşmarului său, le străbate. Înainte însă de a descrie toată această aventură infernală, autorul nu uită să precizeze: „Hameleonului cu aer a să paşte şi cu vânt a să hrăni firea fiindu-i”[27]. De ce oare este reamintită, chiar la începutul descrierii viziunilor coşmareşti ale personajului, această trăsătură a sa? Aşa cum este plasată în text, ea capătă funcția de cauzalitate a celor ce urmază. Culmea, majoritatea celor care au scris, în Antichitate şi în zorii Evului Mediu, despre vis, de la Aristotel, la Artemidoros, Cicero şi până la Macrobius, insistă asupra acestei legături între eventualul exces nutritiv al celui ce doarme şi plăsmuirile sale onirice. Coşmarurile îi bâtuie pe cei îmbuibați, nu pe cei ponderați. Este Hameleonul un excesiv? Este, însă unul cu semn contrar: excesul său constă în absența apetitului, care este nu doar nefirească, ci chiar dubioasă. O ființă vie care nu mănâncă nimic nu are cum să nu stârnească suspiciunea, mai ales că, aflăm din studiile unor istorici celebri, foamea a fost una dintre marile spaime care au bântuit imaginarul medieval[28]. Prin urmare, această primă parte a aşa-numitului vis al Hameleonului trebuie raportată obligatoriu la abstinența specifică animalului. Ce visează el? O scenă decupată parcă din imaginarul escatologic, într-un decor care imită cu siguranță aceste

---

[27] D. Cantemir, *op. cit*., p. 635.

[28] Un studiu detaliat este cel al lui Massimo Montanari, *Foame şi abundența. O istorie a alimentației în Europa*, traducere de Elena Caraboi, Editura Polirom, Iaşi, 2003. Pe acelaşi subiect, pagini substanțiale sunt de găsit şi în Jean Delumeau, *Frica în Occident (secolele XIV-XVIII). O cetate asediată*, vol. I, traducere, postfață şi note de Modest Morariu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1986, pp. 274-283, capitolul *Teama de a muri de foame*; Jacques le Goff, *Despre eroi şi minuni în Evul Mediu,* capitolul *Cocaigne*, pp. 118-125.

surse ale viziunilor apocaliptice medievale. Mai întâi, să observăm că personajul se află într-un spațiu lipsit de lumină (element divin), într-o pădure uriaşă, care pare a nu avea ieşire: „precum pre marginea unii ape îmblă i să părea, unde nişte hingiuri dese şi înghimpoase şi nişte copaci frundzoşi şi umbroşi era, atâta cât de desimea şi grosimea umbrelor ce avea, precum de tot soarele le lipseşte şi preste tot întunerecul îi căptuşeşte i să părea"[29]. Această situare nu este deloc întâmplătoare, dat fiind că *topos*-ul pădurii a căpătat perspective idilice abia începând cu romantismul. Pentru medievali însă, obligați să locuiască un spațiu acaparat de vegetație şi să câştige mereu noi habitaturi prin defrişare, pădurea reprezenta un loc al tuturor spaimelor de necunoscut, în care ființa umană îşi pierdea sentimentul de securitate[30]. În cazul nostru, trebuie să mai adăugăm şi faptul că acest spațiu neprimitor îi este cum nu se poate mai străin Hameleonului, animal adaptat supraviețuirii extreme din deşert. Este inutil să mai glosez pe seama tensiunii pe care personajul tebuie să o resimtă într-o astfel de situație şi, mai ales, într-un astfel de mediu. Reluând un motiv prezent în multe legende, basme, mituri, autorul pare a-i oferi o şansă: el observă departe semnul unei prezențe de la care speră să obțină salvarea; acesta se dovedeşte a fi un foc uriaş, semn deloc liniştitor, la urma urmelor. Pasajul merită citat însă *in extenso*: „Iară în mijlocul focului o jiganie groznică vădzu, carea la chip ca şopârla, însă cu multul mai mare şi mai groasă a fi i să părea. Aceasta în toate părțile prin pară primblându-să, fără sațiu jăratecul păştea şi de mare lăcomie şi spudza înghițiia, nemică cevaşi de atâta înfocată văpaie betejindu-să. Hameleonul aşe de cu dulce mâncarea sulimendriții vădzind (căci aşe să numiia jiganiia aceia), lucru carile nici odânăoară stomahul ei îl simțisă, foamea în maţă i să scorni (că din multe pofta sufletului neclătită ar fi, de n-ar fi simțirile pre dinafară iscoditoare şi apoi îndemnătoare). Foamea dară începând, mănuntăile i să întor cea şi stomahul tare îl chinuia. Carile de toată ştiința a simțire ca aceia gol, cu de moarte țipete: «vai, maţele, vai, mănuntăile, vai, pântecele, vai, vintrile mele!» a să văieta şi a să văiera începu. Şi leacul aceii necunoscute boale, ce ar fi şi unde s-ar afla, nu ştiia. Aşe el într-acel chip mişelos chinuindu-să, salamandra din mijlocul focului: «O, sărace, strigând, dzisă, ce poate fi acest chin, carile aşe de fără milă te-au apucat şi ce această lacomă căutare şi nesățioasă mâncare spre bucatele mele?» Hameleonul, fără «vai şi vai», altă nu

[29] D. Cantemir, *op. cit*., p. 635.
[30] Pentru mai multe detalii, vezi Jacques Le Goff, *Pustia-pădure în Occidentul medieval*, în *Imaginarul medieval*. *Eseuri*, pp. 96-117.

dzicea, şi fără «moriu şi moriu», altă nu răspundea”[31]. Mai întâi, personajul întâlneşte un simbol cu greutate, nu un animal propriu-zis: salamandra reprezenta, atât pentru alchimişti, cât şi pentru întreaga lume medievală, posibilitatea de stăpânire a focului[32]. Hameleonul, ignorant, pierde din vedere datele mitologice ale salamandrei şi încearcă să interpreteze el însuşi un rol care nu i se potriveşte. Dar ciudat este că maleficul personaj simte, pentru prima oară, o foame de nestăvilit, căreia îi şi dă curs, înfulecând cantităţi apreciabile de spuză şi jăratec. Îşi trădează, astfel, natura, răscumpără în vis o frustrare din realitate. Lăcomia sa onirică este echivalentul apetitului de a comite răul pe care îl manifestă în realitate. Dar aici intervine un alt element maliţios al autorului, care nu îşi scuteşte personajul de nici o umilinţă. Efectul lăcomiei sale este devastator: „Ce răul rău pate, că în locul foamei saţiul cu arsură şi nesuferite durerile i să înmulţiră. Salamandra dzisă: „«O, ticăloase, au nu ştii că foametei hrana şi setei băutura îi ieste leacul? Însă nu tot stomahul toată bucata mistuieşte, nici tot gâtlejul toată băutura priimeşte, nici altă jiganie, fără de mine, foc a paşte poate că cine pentru desfrânata poftă orânduiala firească covârşeşte, acela în focul lăcomiii sale (ca tine acmu) să pe depseşte, a căruia stângere şi potolire foarte cu greu şi mai nici cu greu să găseşte. Ce tu acmu, mai multă zăbavă nefăcând, cum mai curând aleargă, cearcă şi unde oaăle şerpelui vii afla, nezăticnit le bea, căci după mâncare ca aceasta, băutură ca aceia trebuie, că numai acelea doară văpaia carea în droburile tale s-au aţiţat a stânge vor putea»”[33]. Sfatul Salamandrei este de un cinism care îl egalează pe cel al victimei sale. Cum astuţie nu înseamnă şi inteligenţă, Hameleonul înghite, disperat, şi ouăle viperei. Ceea ce este interesant de urmărit cu atenţie în această scenă este tonul povestirii; atitudinea narativă faţă de acest disperat trădează o ironie mulţumită, ba chiar o satisfacţie sadică a contemplării chinurilor victimei. Autorul-narator (a cărui atitudine o va prelua, vom vedea, şi Inorogul) nu uită să aprecieze că supliciul la care cititorul asistă este pe deplin meritat: „Însă după fire doftorul, după doftor leacul şi după leac ca acela tămăduirea carea i să cuviniia îi vini, de vreme ce nu chipul boalei în chipul sănătăţii, ce forma răului

---

[31] D. Cantemir, *op. cit*., p. 636.

[32] Sursele referitoare la salamandră sunt foarte multe. Selectez una: Andrei Oişteanu, *Grădina de dincolo. Zoosophia*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980, capitolul *Slamandra – obsesia incombustilităţii*, pp. 187-190.

[33] D. Cantemir, *op. cit*., pp. 636-637.

într-altă formă mai rea şi mai cumplită s-au mutat”[34]. E limpede: măcar aşa, în vis, răul comis de Hameleon în realitate este pedepsit. Ceea ce urmează întrece în cruzime majoritatea scenelor din carte; Cantemir cultivă aici grotescul fiziologic, fără a-i imprima şi un efect de milă față de personaj: „Căci oaăle ohendrii în călduros pântecele Hameleonului coborându-să, nu spre mistuire, ce spre zămislire clătire a face începură şi acmu embrionați puii ohendrei după a lor fire pântecele îi fărâma şi, pentru ca în lu mină să iasă, vintrele îi spinteca (că cine cu lăcomie acul cosătoriului înghite, acela cu mare mişălie fierul arătoriului boreşte), şi aşe, săracul Hameleonul iarăşi spre moarte să bătea, iarăşi munci şi dureri de naştere îl cuprindea, în locul leacului otrava şi în locul sănătății moartea cunoştea, dară ce să facă şi de ce să să apuce nici ştiia, nici să pricepea. Puii ohendrii din pântece-i ieşind, peste trup i să împleteciia, de grumadzi i să colăciia, îl pişca, îl mușca, şi nu laptele, carile nu avea, ce sin gele, carile de prin toate vinele i să scurea, îi sugea. Într-acesta chip puii ohendrii şi născuții lui şi atâta de cumplit din toate părțile de viață deşertându-l, şi cu toapsăc şi venin împlându-l, în dureri aşe mari şi chinuri aşe nesuferite, îndată oteşirea în minte nu-i veniia”[35]. Imaginile stârnesc, cu toată cruzimea lor, râsul. Hameleonul este cuprins de dureri de naştere, deşi el însuşi recunoaşte, la un moment dat, că este steril, neputând să-şi însămânțeze soția. Ciuruit dinăuntru, se zbate fără să impresioneze, acoperindu-se de un ridicol care îi refuză dreptul la compasiune. Care e cauza acestor cazne? Nu doar echivalarea onirică a răutăților personajului, ci şi una, mai simplă.

Țin să observ un lucru asupra căruia nu s-a atras atenția: Hameleonul este nu doar victima caracterului său infect, ci şi a ignoranței sale, a inculturii lui crase. El ia de bun tot ceea ce vede şi tot ceea ce i se spune. Nu ştie să detecteze şi să interpreteze simbolurile, atunci când le întâlneşte. Salamandra i se pare ființă în carne şi oase, o stăpână a focului demnă de încredere şi urmează cu o naivitate de neiertat sfatul ei, înghițind fără să clipească ouă de viperă. Orice personaj cât de cât citit ar fi ştiut că, în toate bestiarele, cu pornire în *Fiziolog*, puii de viperă îşi sfâşie mama atunci când ies la lumină. De aceea, vipera capătă această semnificație, a matricidului, a păcatului suprem. Hameleonul nu are habar de acest fapt şi plăteşte. Dacă ar fi cunoscut aceste

[34] *Idem*, p. 637.
[35] *Idem*, pp. 637-638.

coduri culturale, comune întregii lumi medievale, Hameleonul s-ar fi putut feri de efectele ironiei cinice a salamandrei.

Aici se încheie prima parte a acestui vis. Câteva lucruri se cer comentate înainte de a trece la cea de a doua parte a secvenței. Este relativ simplu să ridicăm întreaga scenă la un nivel alegoric şi să desluşim semnele tarelor morale ale personajului. O face şi autorul, au făcut-o şi majoritatea comentatorilor. Este clar că funcția acestei prime părți a visului Hameleonului este aceea de caracterizare a personajului, plăsmuirea onirică fiind o metodă de sondare a psihicului acestuia. Dacă mai existau dubii, devine acum limpede care este firea Hameleonului. Dar să încercăm să mergem mai departe. La *Scara numerelor şi cuvintelor ieroglificeşti tâlcuitoare*, Cantemir dezleagă câteva simboluri proprii: focul şi jăraticul înghițit de Hameleon ar reprezenta „binele şi desfătările lumii". Care, e limpede, nu-i priesc deloc „demonului" în miniatură, de vreme ce îi cauzează suferințe de neimaginat. El depinde, după cum spuneam mai sus, de rău; răul îi face bine, iar binele îi face rău, ca să forțez un paradox. Morala nu este dificil de extras din acest prim nucleu al fabulei: dacă şi-ar încălca propria natură şi ar renunța la comiterea răului, Hameleonul ar avea numai de suferit. El este condamnat să se agite, să acționeze în limitele strâmte ale propriei condiții. Sigur, nu cred că intuise autorul această pistă, pe care, dată fiind ostentativa sa atitudine ostilă personajului, ar fi blocat-o prompt. Dar textul îşi are propriile sale posibilități, nebănuite de autor, mai ales atunci când logica căreia i se supune este una onirică. Ca să nu mai spun că şi lectorul are dreptul să adauge discursului sensuri subtile, atât vreme cât le găseşte argumente în text.

Cel de al doilea nucleu al viziunii onirice a Hameleonului îl prelungeşte pe primul, dar are un rol mai mare în constituirea momentelor epice. Despre ce este vorba? Unul dintre aspectele esențiale ale mitului unicornului este, am văzut, puterea curativă a cornului său, care anihilează efectul oricărei otrăvi. Acest lucru îl ştie şi Hameleonul, nu pentru că aici s-ar întrerupe ignoranța sa, ci pentru că mai beneficiase în trecut de acest ajutor providențial. Prin urmare, suferindul porneşte în căutarea salvatorului, schimbând şi spațiul, lucru pe care autorul nu uită să-l menționeze: „şi aşe, din pădure la munte într-un suflet alergă, ca doară pre Inorog, de binele său făcătoriu, unde va a afla va putea"[36]. Această modificare a decorului este foarte importantă: un loc infernal, cum era

[36] D. Cantemir, *op. cit*, p. 638.

pădurea întunecată dinainte se potriveşte Hameleonului sau fiinţelor monstruoase, precum salamandra, dar el nu ar fi fost propice Inorogului. Fiinţă superioară tuturor, acesta s-a retras într-o *mandala* inaccesibilă celorlalţi: „Pre carile într-un munte prea înalt şi loc prea aspru şi fără suiş aflându-l, i să părea că pre o stincă înaltă în simceaoa muntelui şede, iară din toate părţile prăpăşti, hârtoa pe şi păhârnituri groznice era, atâta cât căutării ameţală adu cea”[37]. Între bolgiile întunecate vizitate mai înainte de Hameleon şi piscurile care dau vertij numai privindu-le, în care sălăsluieşte Inorogul cel iute de picior, este o diferenţă care marchează şi prăpastia spirituală care desparte cele două tabere. Procedeul nu este subtil, iar autorul îl foloseşte la lumina zilei. Oricum, opoziţia dinte cele două personaje era evidentă în carte până la povestirea acestei plăsmuiri. Ceea ce urmează însă e de o importanţă aparte: Hameleonul este martorul unei scene care va fi, în cele din urmă, confirmată de deznodământul intrigii: „Iară din văzduh şi peste vârvul munţilor îi păru că o pasire neagră, cu mare vâjiituri viind, pre luminos şi lunecos cornul Inorogului vrea să să puie. Inorogul cu capul clătind şi cornul cutremurând, pasirea cu picioarele de neted şi luciu cornul lui a să lipi nu putea. Câtăva vreme pasirea să să puie, Inorogul să o surpe şi războiu ca acesta făcând, odată să tâmplă ca Inorogul în curmedziş cu cornul lovind, câteva pene din aripa cea dreaptă a pasirii să rumpă. De care lucru, pasirea, slăbindu-să şi de multă luptă ameţind şi obosindu-să, în mieşălos chip, giumătate zburând, iară giumătate prăvălindu-să, în prăpastea dedesupt să coborî (că înălţarea înflaţilor cu mintea, ca penele în aripi, iară sfârşitul lor ca pasirea zmultă rămâne)”[38]. Nu e nevoie de prea mare subtilitate pentru a citi în această scenă o anticipare a finalului conflictului dintre Inorog şi Corb. Procedeul, *mise en abyme*, era practicat de multă vreme în literatură. Cantemir avea de unde să-l deprindă. El are însă intuiţia fericită de a nu strica efectul plusând inutil asupra scenei: înfruntarea dintre cei doi vrăjmaşi nu e una încrâncenată, efortul pe care Inorogul îl cheltuie pentru a ieşi învingător nu este unul considerabil. În acest mod, superioritatea sa devine evidentă. De fapt, economia de mijloace se explică prin faptul că „duelul” se poartă mai ales la nivel simbolic, de vreme ce Corbul nu atentează decât la cornul rivalului său, iar acesta îi jumuleşte penele negre ale aripei drepte, fiecare dintre cei doi combatanţi vizând ceea ce este reprezentativ pentru celălalt, însemnele puterii

[37] *Ibidem*.
[38] *Ibidem*.

celuilalt. Cantemir ar fi putut prelua secvența, după cum a demonstrat Cătălina Velculescu, dintr-o ilustrație căreia îi întoarce pe dos fabula[39]. Cert este că, în acest fel, visul Hameleonului capătă accente premonitorii.

Ca să închei relatarea secvenței onirice, trebuie să las interpretarea pentru mai târziu. Furat, inițial, de măreția luptei, Hameleonul îşi cere izbăvirea de la Inorog, iar acesta nu întârzie să-i prescrie, ironic, dar nu fără tâlc, leacul potrivit: „Leacul şi puterea leacului cornului mieu spre otrava carea dinafară vine slujeşte, iară nu spre veninul carile dinluntru să naşte (că răutatea boalii doftorii o tămăduiesc, iară boala sufletului leacurile apoteca rilor nu ştie). Ce pre cât a socoti pociu, receta leacului tău aceasta ieste: cornul cămilii, coama şerpelui, ochiul guziului orb şi unghile peştelui luând, în laptele aspidei le fierbe, până din dzece ocă, dzece dramuri vor rămânea, carile în chipul alefiiului făcându-să, când soarele ca luna va scădea cu o parte pre la rane te unge, iară cu altă parte la sfârşitul soarelui, apă din fărmuşuri de marmure şi din pilituri de aur storcând, o amestecă, şi în chipul şerbetului făcând-o, o bea, şi aşe leacul îți vii afla”[40]. După ce mai întâi îi dă de înțeles că otrava care îl chinuie nu are cauze externe, ci porneşte din firea sa cea ticăloasă, deci nu poate fi vindecată, Inorogul nu îşi refuză plăcerea de a-i recomanda celui căznit de chinuri inimaginabile un şir de absurdități, pe care Evul Mediu le cultiva ca pe nişte curiozități ale logicii, ca pe nişte non-sensuri menite să demonstreze, prin contra-exemplu, ordinea obligatorie a alcătuirii lumii. Morala este că nimic, dar nimic nu ar putea vindeca ceea ce firea a construit ca atare. Puterea binelui păleşte în fața încăpățânării răului. Observând însă aceste jocuri narative şi aceste atitudini ale naratorului față de personaje, observând şi faptul că există o certă suprapunere între Inorog, narator şi autor, Elvira Sorohan constată o altă funcție a acestui vis: „Sensul vaticinar al visului se verifică în finalul cărții, demonstrându-se că ceea ce a visat Hameleonul nu era o prelungire a subconştientei lui dorințe, ci aspirația refulată a Inorogului (*alias* povestitorul) inculcată, răzbunător, visului adversarului său”.[41]

Acum putem discuta despre rolul atât de important al acestui scurt episod oniric situat la jumătatea cărții. Nu este întâmplător că, în timp ce Inorogul dă în vileag începuturile propriu-zise ale intrigii, aşa cum autorul avertizase încă din prefață, duşmanul său, agentul răului, cel care face tot ce

---

[39] Cătălina Velculescu, *Cărțile populare şi cultura românească*, p. 45.
[40] D. Cantemir, *op. cit*., p. 639.
[41] Elvira Sorohan, *Cantemir în cartea hieroglifelor*, p. 237.

poate pentru a-l prinde şi a-l pierde, Hameleonul, deconspiră deznodământul aceluiaşi conflict. Prin urmare, începutul şi finalul intrigii sunt dezvăluite în acelaşi moment (pe axa temporalității romanului, căci timpul lecturii este unul diferit). De ce oare, dintre toate personajele, chiar Hameleonului îi este pusă în seamă sarcina de a anunța finalul? De ce tocmai el are aceste viziuni premonitorii? Este Hameleonul un profet, are el har divinator? Aristotel acceptă, într-un scurt tratat intitulat *Despre profeția ivită în somn*, posibilitatea ca şi oamenii de rând să aibă astfel de reprezentări imaginare care anunță viitorul, dar neagă originea divină a acestora: „Unii oameni întrutotul neînvățați pot fi proroci şi clarvăzători în vis, nu ca sub un mesaj divin, ci în sensul că tuturor celor care au în firea lor o înclinare comunicativă le trec pe dinaintea ochilor tot felul de viziuni; căci prin aceea că sunt agitați în tot felul au ei parte de asemenea viziuni, obținând un însemnat succes cu aceste viziuni, cum au alții noroc la zar”[42]. Înaintea Stagiritului, Platon considera, în dialogul *Phaidros* (244 a-d), că ar exista două tipuri de „nebunii” (*manía*): una „dată nouă în dar de zei”, de numele căreia ar fi legată „cea mai mândră dintre arte, arta de a străvede în viitor” (*manike*) şi o alta, deductivă: „Tot astfel, când oamenii care se lasă călăuziți de rațiune cercetează viitorul luându-se după zborul păsărilor şi după alte semne, ei procedează ca şi cum, cu ajutorul judecății, urmează să procure «opiniei» (*oiesis*) oamenilor «inteligență» (*nous*) şi «cunoaştere» (*historia*): drept care s-a şi numit arta aceasta *oio-no-histike*, iar cei din zilele noastre, pentru a o face mai falnică, au preschimbat pe «o» scurt în «o» lung, numind-o *oionistike*, «arta de a interpreta zborul păsărilor». Şi cu cât arta de a vedea cu duhul (*mantike*) stă mai presus decât cea auguralã (*oionistike*) atât prin desăvârşire, cât şi prin veneraţia cu care e privită – la fel se întâmplă şi cu numele şi îndeletnicirea care purced de aici – tot cu atât, dacă e să-i credem pe cei din vechime, stă mai presus nebunia care ne vine de la zeu pe lângă omenească chibzuință”.[43] Distincția se menține de-a lungul întregii Antichități, fiind preluată şi de Cicero, care, mai precaut, neagă legitimitatea unei astfel de „ştiințe”, care ar pune sub semnul întrebării însăşi existența şi funcționarea hazardului. În dialogul său *Despre divinație*, Cicero respinge categoric, folosindu-se de o ironie acidă, şi posibilitatea de a desluşi viitorul apelând la

---

[42] Aristotel, *De anima. Parva naturalia*, p. 221.

[43] Platon, *Phaidros*, traducere, lămuriri preliminare şi note de Gabriel Liiceanu, în Platon, *Opere*, vol. IV, ediție îngrijită de Petru Creția, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1983, pp. 439-440.

semnele viselor: „Deci şi după vedeniile nebunilor sau ale beţivilor se pot face numeroase prezumţii care să pară că au şanse de adeverire. Cine nu nimereşte măcar o dată ținta, dacă zilnic îşi exersează aruncarea? Visăm în fiecare noapte şi aproape că nu-i noapte să nu dormim. Să ne mai mirăm că ceea ce am visat se adevereşte? (...) Şi dacă nu trebuie luate în seamă vedeniile nebunilor, fiindcă sunt înşelătoare, nu înțeleg de ce am crede în cele ale viselor, care sunt chiar cu mult mai neclare. Poate pentru că nebunii nu-şi povestesc unui interpret viziunile, cum o fac cei care visează?”[44] O altă posibilă sursă pe care Cantemir trebuie să o fi folosit, dat fiind prestigiul de care se bucura încă de la redescoperirea sa din 1603, este celebra *Carte de tălmăcire a viselor* (Τά ονειροκριτικά) a lui Artemidoros, un fel de sumă a „onirocriticii” antice. Şi nu trebuie să uităm nici imensa tradiție biblică a visului, bazată mai ales pe Vechiul Testament, dar şi pe scrierile şi interpretările sfinților părinți, de la Tertulian la Sfântul Augustin[45].

Ceea ce se observă fără greutate este că visul din partea a VII-a a *Istoriei ieroglifice* reprezintă o secvență extrem de atent studiată. Un posibil model, invocat de mai toți comentatorii, este celebrul *Vis al lui Scipio*[46], de găsit într-un tratat al lui Cicero (netradus în întregime la noi) şi reconstituit parțial după unele copii: *De Republica*, Cartea a VI-a, paragrafele 9-29. Dar episodul onric cantemirian diferă substanțial de celebra secvență a lui Cicero. Mai întâi, nu avem de a face cu un vis relatat de chiar protagonistul lui. Apoi, după cum vom vedea, este vorba de o cu totul altă tipologie de viziune onirică.

Ajunşi aici, nu ar strica să ne întrebăm ce fel de vis este cel al Hameleonului? Acest tip de întrebare trebuie să şi-l fi pus şi autorul, atunci când a montat această inserție narativă la jumătatea cărții. De ce fel de proiecție onirică avea nevoie? Cum anume trebuia construit pasajul, pentru a-şi îndeplini rolul premonitoriu pe care scriitorul i-l atribuise? Artemidoros face diferența între „viziunea onirică” şi „vis”: „Viziunea onirică se deosebeşte de vis prin

---

[44] Cicero, *Despe divinație/ De divinatione*, ediție bilingvă, traducere de Gabriela Haja şi Mihaela Paraschiv, studiu introductiv şi note de Mihaela Paraschiv, Editura Polirom, Iaşi, 1998, p. 183.

[45] Un studiu detaliat al acestei probleme, urmat de un inventar al viselor în *Vechiul Testament,* îl realizează Jacques Le Goff, în *Creştinismul şi visele* (*secolele al II-ea – al VII-lea*), în vol. *Imaginarul medieval*, pp. 350-416

[46] Unica traducere realizată la noi, însă după unele fragmente citate de Macrobius, nu după o ediție critică, datează din 1919: *Visul lui Scipione*, traducere de Ştefan C. Ioan, profesor la Liceul Matei Basarab, Tipografia Saidman, Fălticeni, 1919.

faptul că ea ajunge să semnifice viitorul, iar visul, realitatea prezentă”[47]. Din acest punct de vedere, cred că prima parte a plăsmuirii Hameleonului este un vis propriu-zis, pe când cea de a doua o viziune onirică. Dar şi aceasta din urmă poate fi, conform aceluiaşi Artemidoros, de două feluri: *theorematică* şi *alegorică*. Explicația este necesară, chiar dacă această clasificare a circulat foarte mult: „Theorematice sunt cele a căror împlinire coincide pe deplin cu însăşi viziunea lor. (...) În schimb, alegorice sunt viziunile onirice ce exprimă anumite lucruri cu ajutorul altor lucruri”. Nu încape îndoială, la Cantemir avem de a face cu o viziune *alegorică* în prima parte şi *theorematică* în episodul înfruntării dintre Inorog şi pasărea neagră[48]. De ce ne-ar folosi aceste clasificări? Pentru că, de la ele pornind, Cantemir trebuie să-şi fi alcătuit fragmentul oniric. Autorul era prea atent la efectele sale, prea rațional, prea erudit pentru a lăsa la voia întâmplării realizarea unei secvențe-cheie a cărții. Pe de altă parte, modelele care îi stăteau la îndemână (Heliodor, Cicero, Vechiul Testament) erau cam schematice comparativ cu rolul pe care el dorea să îl atribuie pasajului oniric din miezul cărții.

Aşa stând lucrurile, nu mă simt vinovat dacă insist. Una dintre cele mai influente lucrări ale Evului Mediu timpuriu, o adevărată enciclopedie a epocii a fost lucrarea *Comentariile la Visul lui Scipio* a lui Macrobius, citită şi folosită de iluştri savanți precum Isidor din Sevilla, Bernardus Sylvestris, Albert cel Mare,Toma d’Aquino ş.a.m.d.[49] Chiar în preambulul acestei sinteze a cunoaşterii Antichității târzii şi a Evului Mediu timpuriu, care depăşeşte cu mult promisiunile făcute în titlu, Macrobius stabileşte mai multe tipuri de vise, dintre care doar unele au un potențial divinator: „Ansamblul de viziuni care se arată în timpul somnului se poate diviza în principal în cinci feluri, fiecare cu denumirea sa. Avem, conform grecilor, *ονειρος*, pe care latinii îl numesc *somnium* (vis),

---

[47] Artemidoros, *Carte de tălmăcire a viselor*, traducere din greacă, studiu introductiv, note şi index de Mariana Băluță-Skultéty, Editura Polirom, Iaşi, 2001, p. 25.

[48] O clasificare conform aceloraşi criterii ale visului Hameleonului, preluate însă de la Herophilos, la Dragoş Moldovanu, *L’Ésotérisme baroque dans la composition de l’„Histoire Hiérogliphique”*, p. 214, care consderă că „greşeala onirocritică a Hameleonului se explică printr-o neînțelegere: el nu respectă caracterul compozit al visului (*σύνθετος*) şi, în consecință, dă o interpretare alegorică părții theorematice”.

[49] Acest „ş.a.m.d.” este detaliat de Mireille Armisen-Marchetti, în prefața la ediția sa critică Macrobius**,** *Commentaire au Songe de Scipion*, text stabilit, tradus şi comentat de Mireille Armisen-Marchetti, tomes I-II, Paris, Les Belles Lettres, 2001-2003, pp. LXVI-LXXII.

όραμα, care este de fapt *uisio* (viziunea), *χρηματισος*, pe care îl numim *oraculum (*oracol*),* *εηύπιομ* sau *insomnium* (viziune internă a visului), *φαητασμα*, pe care Cicero, când are nevoie de acest termen, o traduce prin *uisum* (fantasmă). Ultimele două, când se manifestă, nu produc durerea pe care le-o atribuim când le interpretăm , din cauză că ele nu furnizează nici un element divinator: vorbesc despre *εηύπιομ* şi *φαητασμα*"[50]. Ei bine, visul Hameleonului se încadrează perfect în penultima categorie, *insomnium:* „Avem de a face, de fapt, cu *εηύπιομ* atunci când o preocupare puternică de origine psihică, fizică ori exterioară îl apasă pe cel care doarme în aceeaşi formă în care îl obsedează şi când este treaz: preocupare de origine psihică, când un îndrăgostit visează că se bucură de prezența persoanei iubite sau când este privat de aceasta (...); de origine fizică, atunci când, îmbuibat de băutură ori ghiftuit cu mâncare, se imaginează sufocându-se din cauza excesului sau că se eliberează de opresiune sau, dimpotrivă, când, fiindu-i foame sau sete, visează că mănâncă ori că bea, că tot mai caută, văzând că deja a găsit. (...) Aceste reprezentări şi altele asemănătoare, care perturbă odihna celui adormit la fel ca cele care au făcut-o în timpul treziei, provin dintr-o dispoziție a sufletului; ele vin odată cu somnul şi dispar odată cu el. De aici şi numele *insomnium*: nu pentru că îl avem sub ochi în timpul somnului, ci pentru că nu îi acordăm credit decât în timpul visului, doar atâta timp cât îl avem sub ochi; după vis, nu mai prezintă nici un interes ori semnificație"[51]. Ceea ce trebuie să reținem însă este faptul că un astfel de vis nu ar avea puterea de a revela semnele viitorului. În plus, nici Hameleonul nu pare a fi destinatarul cel mai potrivit prin intermediul căruia divinitatea ori hazardul să-şi dea în vileag intențiile. Şi totuşi, a doua parte a viziunii sale depăşeşte cadrul acestei categorii. Ea ar fi mai degrabă o *uisio*, deci o viziune: „Vorbim de *uisio* atunci când visăm un lucru care se va petrece exact în maniera în care l-am visat"[52]. Concluzia pe care o putem trage punând cap la cap toate aceste surse este faptul că Dimitrie Cantemir şi-a calculat foarte atent construcția acestui episod, de o importanță esențială în logica narațiunii, amestecând, pentru un cât mai eficace efect narativ, diferitele tipologii de vise pe care tratatele clasice i le descriau. Dacă în prima sa parte, nălucirea onirică a Hameleonului, se reprezintă o demonstrație psihologică a caracterului ticălos (nu ticăloşit) al personajului, a

---

[50] Macrobius**,** *Commentaire au Songe de Scipion*, text stabilit, tradus şi comentat de Mireille Armisen-Marchetti, tome I, Paris, Les Belles Lettres, 2001, p. 10.
[51] *Idem*, p. 10-11.
[52] *Idem*, p. 12.

firii sale diabolice, cea de a doua capătă o funcție divinatorie şi rezolvă conflictul, imprimând şi un alt ritm şi o altă orientare lecturii atente a celui care a descifrat această strategie narativă.

Oricum, cel mai puțin conştient de această importanță a visului său este char Hameleonul, care, odată revenit la realitate, îşi continuă acțiunile malefice fără să fie impresionat de viziunea care i s-a dat: „Din somn şi din vis ca acesta Hameleonul trezindu-să, tot chipul videniii ca într-un punct a socotelii culegând, ni spre bine, ni spre rău îl lua. De carile totdeodată ni să bucura, ni să întrista”.[53] Mai mult decât atât, el însuşi interpretează în trei modalități diferite acest vis, în funcție de interesul pe care îl are şi de contextul în care se slujeşte de el. Este dovada cea mai clară că el nu este capabil să priceapă darul făcut. În Antichitate, oniroscopia reprezenta un mesaj al divinității, care îşi trăda astfel inteniile sau îşi trimitea avertismentele: „Acțiunea divinității nu putea avea decât un singur țel, acela de a grăi sufletului, fie pentru a-şi face cunoscută vrerea, fie pentru a-i revela ceea ce trebuia să ştie ca să-şi poată conforma actele hotărârilor Providenței. Visele erau, aşadar, tot atâtea mesaje supranaturale formulate în limbaj simbolic, care deveneau inteligibile după ce fuseseră interpretate potrivit unor anumite reguli”[54]. Personajul lui Cantemir se arată fără pic de priză la un astfel de semn, de vreme ce el se supune Diavolului şi nu lui Dumnezeu. Însă considerațiile savantului francez îi exclud pe Aristotel şi pe Cicero, care, cum am văzut, neagă originea divină a viselor. Cantemir pare mai ataşat de raționalismul acestora decât de covârşitoarea încredere a celorlalți antici în semnele zeilor. Oricum, nu Hameleonul este cel căruia Cel de Sus să i se adreseze prin intermediul visului; şi chiar dacă asta s-ar întâmpla, el ar fi incapabil să merite acest avertisment.

Dacă personajul nu pricepe, pricep în schimb cititorii care este mesajul, prin intermediul acestui intrigant superficial şi meschin, care ignoră o artă pe care cei vechi, dar şi bizantinii ori, mai aproape de epoca lui Cantemir, turcii o prețuiau superlativ: oniromanția. De aceea, nici nu suferă vreo schimbare de atitudine în urma acestei experiențe care, în alte cazuri, s-ar fi putut dovedi inițiatică.

---

[53] D. Cantemir, *op. cit*., p. 639.

[54] A. Bouché-Leclercq, *Istoria divinației în antichitate*, vol. I *Divinația elenică (Metode*), traducere de Cristina Dinescu şi Raluca Popescu, Editura Symposion, Bucureşti, 1999, p. 234.

Ratând şi această şansă de a se schimba, de a se coverti la cele drepte, Hameleonului îi scapă şi ocazia de a evolua ca personaj. E limpede că el rămâne prizonierul propriei firi, depinzând, după cum am văzut, ca de aerul cu care se hrăneşte, de săvârşirea răului. Şi totuşi, personajul nu este lipsit de unele calități pe care nu trebuie să le trecem cu vederea. Nu doar că este bântuit de o anumită melancolie cauzată de condiția sa demonică, dar el este şi un desăvârşit retor. Manuela Tănăsescu observă cu îndreptățire că personajele versatile, ticăloase, precum Vulpea şi Hameleonul, excelează în acest domeniu al retoricii, care devine astfel „o armă de luptă", în vreme ce „filosofii şi contemplativii – cum ar fi Brehancea şi Şoimul – suplinesc mai slaba strălucire a discursurilor printr-un spor de profunzime şi lirism"[55]. Trebuie să recunoaştem că Hameleonul manifestă suficientă pricepere ca să-i joace pe degete, o bună vreme, pe cei pe care vrea să-i manipuleze conform intențiilor sale murdare: Crocodilul, Şoimul, Inorogul însuşi alunecă în capcana sa, care este una alcătuită din cuvinte învăluitoare. Personajul este, conform măştii cu care se identifică, un virtuoz al prefăcătoriei, un actor desăvârşit. El se arată capabil de a mima un tragism care sună plauzibil pentru cine nu-l cunoaşte, are capacitatea de a şterge cu buretele tot ce a săvârşit până în acel moment şi de a-şi trăi, autentic sau măcar verosimil, rolul. Încercând să-şi apere numele de faima ticăloşiei săvârşite asupra Inorogului, Hameleonul demonstrează că are resurse de mare lirism: „O, Zefs, o, Zefs, imăciunea carea astădzi pre obrazele noastre au căzdut cine în veci a o spăla va mai putea? Ce ploaia nuărului, ce roa săninului, ce marea ocheanu lui spre curățirea acestora va agiunge? Dară nu gândiiam eu, dară nu dziceam eu, dară nu-m prepuneam eu, dară nu mă temeam eu de una ca aceasta? Dară de vreme ce, o, vrăjmaşule, supt nu mele cereştilor, vicleşuguri ca acestea a pune ai îndrăznit, alt or gan, afară din mine, o, ticălosul, n-ai putut afla? (Ce răii răutăților lor lumea părtaş şi cu toții tovarăşi a fi să nevoiesc). O, Hameleon ticăloase, ce floare în chip îți vii schimba, ca cineva să nu te cunoască, când te-ar întreba, ca de cleveta limbilor să scapi, ca din gurile sicofandilor să te mântuieşti? De acmu înainte umbrile iadului să te învălească, întunerecul veacului să te căptu şască, ca radzele soarelui să nu te mai lovască, ca lumina dzilei să nu te mai ivască, ca cunoştința cunoscuților să nu te mai vădească. Unde ti-i ascunde, sărace, unde ti-i supune, blăstămate, unde ti-i mistui, pedepsite, unde ti-i ivi, urgisite? Iată, munții strigă, văile răzsună, iată, dealurile

---

[55] Manuela Tănăsescu, *op. cit*., pp. 97-98.

grăiesc, câmpii mărturisesc, iată, pietrile vorovăsc, lemnele povestesc, iată, iarba cu gălbenirea şi florile cu veştedzirea arătând, vădesc, cu mut glas ritorisesc, cu surde sunete tuturor vestesc, asupra lucrului ce s-au lucrat toa tă fiinţa să uluieşte şi toată zidirea a să ciudi nu sfârşeşte. Acestea dară toate supt numele tău să pun şi supt titulul tău să scriu, macar că de bunăvoie părtaş vicleşugului nu te-ar fi aflat, macar că prin neştiinţă organ răutăţii te-ar fi arătat, macar că de lucrul ce s-au lucrat inima ca nuca ţi s-au despicat, macar că în viaţă ceaţa jelii aceştiia de pre suflet nu ţi să va mai ridica. O, dară lucru spurcat la începătură şi încă mai spurcat la săvârşitură. Ce cereştii (a cărora nume cu al mieu împreună s-au batgiocurit) vicleşugul nu vor tăcea, izbânda nu vor trece, şi dreptatea a răsplăti nici s-a lenevi, nici va pesti".[56]

Chiar dacă, izolate din context, multe dintre replicile Hameleonului pot contura imaginea unui personaj labil, schizoid, lucrurile nu stau chiar aşa: el nu îşi poate depăşi limitele condiției sale demonice. De aceea, dintre toate personajele, el atrage asupra sa imprecațiile naratorului indignat de faptul că atâta răutate în stare pură, atâta ticăloşie versată poate exista. Cu rezerve reale de lirism, Hameleonul rămâne personajul malefic prin excelență al cărții, dar şi singurul care resimte fatalitatea naturii sale.

[56] D. Cantemir, *op. cit*., pp. 695-696.

3. Ce este Strutocamila?

Înainte de a interpreta nu foarte variatele ipostaze în care Strutocamila apare în *Istoria ieroglifică*, cred că este necesar să determinăm, recitind cu atenţie pasajele în care autorul îi face un portret fizic, care este „natura" sa. Ce este, concret, Strutocamila: un struţ (cum ne îndreptăţeşte să credem cuvântul grecesc scurtat în varianta sa latină) sau o creatură hibridă, ceva între o vrabie şi o cămilă (cum ar indica etimologia)? De fapt, nu am făcut decât să definim aceeaşi făptură şi, totodată, să ocolim soluţia. Pentru a răspunde cât mai potrivit acestei întrebări nu ne putem mulţumi cu pasajele din alegoria cantemiriană, ci suntem nevoiţi să vizităm încă şi încă o dată o multitudine de izvoare.

Dar nu trebuie să ne scape nici faptul că autorul are o foarte bună ştiinţă a construirii textului, urmând o logică imbatabilă, care i se va revela cititorului abia după ce întreaga gâlceavă privind natura Strutocamilei se va fi consumat. Foarte importantă este, din acest punct de vedere, ordinea în care personajele cărţii iau cuvântul. Deloc întâmplător, primul dintre ele este Liliacul, „pasire dobitocită" sau „jiganie păsărită", a cărui apartenenţă la una dintre cele două împărăţii, a păsărilor, respectiv a animalelor, „pricina cercetării, apoi a gâlcevii între doaă monarhii fu"[1]. Întrebarea firească este de ce era socotită atât de importantă această „jigăniuţă", ale cărei reală înţelepciune şi mai ales libertate de gândire nu conveneau nici uneia dintre tabere. Ea nu este preţuită în sine, ci ca exemplu; prin intermediul Liliacului, se creează un precedent, se creează, de fapt, *alibi*-ul optim pentru a aduce în discuţie statutul Strutocamilei. Cazul Liliacului nu are, deci, decât un rol strategic: acela de a pregăti adevărata dezbatere, privitoare la natura Strutocamilei; de fapt, cele două personaje sunt construite în antiteză. Ezitând între două regnuri, având, în egală măsură, caracteristici hibride, ele au însă parte de trăsături spirituale total diferite: dacă Liliacul compensează nevolnicia trupului prin forţa inteligenţei şi prin spiritul dreptăţii, ca şi prin curajul de a-şi susţine punctul de vedere într-un context defavorabil, ba chiar extrem de periculos, Strutocamila răscumpără gabaritul trupului prin prostia monumentală şi prin lipsa totală de personalitate. Antiteza între trăsăturile fizice şi cele spirituale nu este un procedeu inedit nici în bestiar,

[1] D. Cantemir, *Istoria ieroglifică*, *ed. cit*., p. 412.

nici în cartea lu Cantemir. Dar această tehnică a anticipării nu se opreşte la cazul Liliacului. Următoarele animale care intervin în dezbatere, până ridică reala problemă care interesa, sunt tot hibrizi: Vidra, Brebul (fiinţe care trăiesc şi pe pământ, şi în apă) sau Bâtlanul („pasire de apă sau peşte de aer"). Prin intermediul acestei defilări a hibrizilor, se pregăteşte intrarea în scenă a hibridului grotesc, absolut: Strutocamila.

Învățata Vidră propune, pledând, cel mai probabil, propria cauză, ca pentru ocuparea tronului epitropiei animalelor „un chip ca acela să găsim, carile într-îmbe părțile a face să nu aibă"[2]. Prin urmare, nu e vorba de o ființă care să întrunească trăsăturile ambelor regnuri (al păsărilor şi al animalelor), care să funcționeze după principiul *şi-şi*, ci de una care să nu aibă calitățile nici unuia. Deşi căzută în dizgrație, căutând să se salveze *in extremis*, Vidra este cea care face explicită alegerea Strutocamilei: de vreme ce ea, care deține, cu prisosință, atâtea calități, comune celor două tagme, nu este potrivită pentru înalta funcție, înseamnă că soluția se află la celălalt capăt al eşalonului: „Acmu, dară, binişor socotiți că, de vréme ce eu am putére din fire dăruită, precum aerul a trage, aşé a nu-l trage în voie să-mi fie, şi pentru căci în doaă stihii poci lăcui, dintr-acéleşi mă izgoniți şi altă pricină în mine, precum mi se pare, a afla nu puteți, fără numai căci din fire cu oarece mai mult decât alalte dobitoace sint dăruit, eu dară, căci aşé pociu, în vinovăție ca aceasta am căzdut. Dar încă cel ce nici într-o parte deplin şi nici a unii firi, célia ce i să cad hirişii nu va avea, oare de acela ce viți putea giudeca? Că, precum am dzis, simperasma trebuie să urmége protaselor. Ca aceasta minune între voi, o, jigăniilor şi pasirilor, ieste cămila nepăsărită şi pasirea necămilită, căriia unii, alcătuindu-i numele, Strutocamilă îi dzic"[3]. După care urmează primul, deşi nu cel mai detaliat portret fizic al viitorului epitrop: „Aceasta precum hirişă Cămilă să nu fie pénele o vădesc, şi iarăşi hirişă pasire să nu fie nezburarea în aer o pârépte şi vântul, carile nu o poate ridica. Că precum tuturor ştiut ieste că toată hotărârea păşirii ieste a fi dihanie cu péne, zburătoare şi oătoare. Deci dihaniia ieste neamul, iară zburătoare deosăbirea, care deosăbire aşéşi de tot de la Struțocamilă lipséşte. Aşédară aievea fiind, au putea-va cineva cu mintea întreagă a dzice să îndrăznească, precum toată hotărârea păşirii în Struțocamilă să cuprinde? Şi aşé urmadză că sau pre mine încă nu m-ați cunoscut, sau şi pre aceasta dihanie precum şi ce ieste să o cunoaşteți, şi aşé rădăcina adevărului întingând, sau arătați (că pizma véche vă împinge la lucruri noăa), sau mărturisiți că în capete

[2] *Idem*, p. 418.
[3] *Idem*, pp. 424-425.

de hârtie purtați crieri de aramă. Iar cel mai de pre urmă al mieu cuvânt ieste că adunarea aceasta chedzi răi ş-au vrăjit, de vreme ce numele fiindu-i adunare, altora cu lucrul ieste strămutare şi slava titului de monarhie, iară fapta îi ieste de tiranie"[4]. Sigur, gestul Vidrei nu este lipsit de o dorință de răzbunare (lucru de altfel neascuns): cum adunarea nu a fost capabilă să aprecieze virtuțile sale şi învățătura nu puțină, măcar să se aleagă cu un conducător lipsit de orice calitate, aşa cum merită. Reținem, deocamdată, de aici, un portret în negativ: Vidra nu precizează ce trăsături are Strutocamila, ci care sunt cele care îi lipsesc: nu e cămilă pentru că are pene, nu este pasăre pentru că nu zboară. Tot ea oferă şi criteriile, ca unul care era familiarizat cu logica lui Aristotel: pentru ca o făptură să fie socotită pasăre, ea trebuie să zboare.

Subiectul a fost lansat. De aici începe nu discordia, ci un proces de răstălmăcire a evidențelor logicii prin forța obtuză. Doar la început sunt posibile mărturiile directe; ulterior, când frica va pune stăpânire pe toți cei prezenți (excepțiile sunt puține), precauția va deveni ea însăşi o calitate cultivată şi de cei mai înțelepți (Lupul, de pildă). Prin urmare, îi este dat cititorului să îşi cristalizeze nu doar o opinie, ci şi o imagine asupra Strutocamilei din contemplarea acestei lupte nedrepte între neputința intelectului şi forța brută. Doar că autorul nu îl lasă de izbelişte, ci are grijă să strecoare, atunci când este cazul, unele comentarii apte să lămurească. Pentru început, Căprioara de pustiul Aravii, cea care împarte mediul arid al deşertului cu Strutocamila, depune mărturie că ceea ce a spus Vidra este perfect adevărat: „Vidra pentru Struț au pus socotele loghiceşti, dară eu să vă spui ce au vădzut ochii arăpeşti. Eu şi Struțocamila împreună la pustiile Araviii lăcuim. În părțile acelea câmpii niciodată cu pajişte nu înverdzesc, ce pururea cu mari năsipişuri gălbenesc, că de s-ar şi naşte vreun fél de buruiană, de mari holburule, carile vântul austrului scornéşte, să acopăr, căci într-alt chip cineva să-i numască nu va putea, fără numai sau munți clătitori, sau câmpi nestători le va dzice. Deci cu vânturile pre acolo mutându-să şi locurile, alt feliu de copaciu sau de buruiană de mare grămădirea năsipului aceluia neacoperită să rămâie nu poate, fără numai înalții copaci carii finiri să cheamă, în carii nici odânăoară Strutocamila urcată a videa nu mi s-au tâmplat. Şi nu numai în vârvul finicului (carile într-acéle părți odihna şi aciuarea a tuturor zburătoarelor ieste), ce aşéşi nici un cot de la fața pământului în aer ridicându-să nu l-am vădzut. Încă şi alta (carea mai mult ieste de mierat), că de multe ori arapii asupra noastră gonitoare scornind, pre amândoi odată din năsipuri ne scorniia, unde cu putérea răpegiunii picioarelor

---

[4] *Idem*, p. 425.

din fierăle suliților, din simcélele țidélelor şi din vrăjmaşi colții ogarâlor scăpăm. Iară Strutocamila şi de mine înapoi rămânea, şi cu pénele şi aripile ce avea în primejdia morții cădea. Căci cu alergarea ogarul o agiungea, şi în aer, de greuime, neputându-să râdica, decât un iepure mai slabă şi mai peminteană a fi să arăta. De care lucru socotesc ca cuvintele Vidrii adevărate sint”[5]. Căprioara de Aravia nu face decât să ofere argumentul experienței directe, care ar confirma rezultatul logicii. Avem, prin urmare, de la bun început, cele două mijloace clasice de cunoaştere: prin intermediul rațiunii şi prin intermediul simțurilor. Când rezultatele lor coincid, în mod normal nu mai încape dubiu. Dar nu doar că Strutocamila nu poate zbura, dar ea îşi află adesea sfârşitul fiind mai slabă decât un iepure, pentru că nici fuga nu îi este performantă. Observ că se face abstracție de una dintre calitățile Struțului care este menționată obligatoriu în majoritatea surselor, antice sau medievale: Struțul excelează în viteză. Iată, de pildă, tot o mărturie, de data aceasta a lui Diodor din Sicilia, din celebra lucrare *Biblioteca istorică* (Cartea a III-a, XXVIII): „Pasărea pe care am pomenit-o nu poate să se înalțe în văzduh, din pricina greutății trupului, dar, când este vorba să alerge, ea fuge mai repede decât toate făpturile, abia atingând pământul cu vârful picioarelor. Şi mai ales atunci când – dacă bate un vânt prielnic – îşi desface aripile, ea aleargă tot atât de repede ca şi o corabie cu pânzele larg desfăcute. Iar de acei care o urmăresc ea se apără aruncând cu picioarele, într-un chip foarte ciudat, ca şi când le-ar azvârli dintr-o praştie pietre mari, cât să umple palma unui om. Dacă pasărea însă este urmărită pe o vreme liniştită, când vântul a încetat să bată, aripile îi cad repede obosite, lipsită fiind de orice alt ajutor al Firii, şi lesne pate fi ajunsă din urmă şi prinsă”[6]. E adevărat că struțul devine stângaci atunci când are vântul împotrivă, dar aceste condiții nu i se datorează. Plinius (X, 1) considera şi el că struții „se întrec în statură şi iuțeală cu un cal cu tot cu călăreț, iar aripile le-au fost date ca să-i ajute la fugă”[7], în timp ce, la finele Antichității, Aelian (II, 27) nu uita să colporteze aceeaşi trăsătură: „viteza sa este foarte mare, iar când îşi desface aripile în ambele părți, vântul care bate prin ele le umflă ca pe nişte pânze”[8]. Fireşte, „martorul” lui Cantemir nu avea cum să rețină trăsătura pozitivă, preferând-o pe cea negativă: Strutocamila pare total neajutorată, comparația cu iepurele nefiind deloc lipsită de tâlc.

---

[5] *Idem*, pp. 425-426.
[6] Diodor din Sicilia, *Biblioteca istorică*, p. 208.
[7] Plinius, *op. cit*., p. 143.
[8] Aelian, *op. cit*., vol. I, p. 127.

Să recapitulăm: e vorba de o ființă care, deşi are pene şi se ouă, nu zboară, ci încearcă să-şi salveze viața alergând. O creatură, lasă a se înțelege Căprioara de Aravia, neadaptată la mediul ostil în care trăieşte. Dezbaterea pare a scăpa de sub controlul tiranului Corb, care intervine prompt, emițând acel pseudo-silogism, în „barbara", prin care nu demonstrează, ci stabileşte, decretează ceea ce îi convine: anume că Strutocamila este o pasăre. *Simplul fapt că acesta este punctul de vedere al Corbului neagă, în logica alegoriei lui Cantemir, posibilitatea apartenenței personajului la o specie pură.* Singurul care are curajul să îl contrazică în public este Ciacalul, care încearcă, în zadar, să reinstituie bunul-simț şi să repună în drepturi autoritatea rațiunii. Deşi risc să abuzez, redau şi acest citat, pe care îl consider foarte important pentru desluşirea dilemei noastre privitoare la statutul Strutocamilei „Însă lucrul după socoteala adevărului cu multul într-alt chip să are. Hirişiia dară a lucrurilor de la câțiva, în câteva chipuri să hotăréşte. Iară cea mai adevărată şi mai gheneralis ieste aceasta: Hirişiia să cuvine totului, fietecăruia şi pururea. Deci cea mai deplin, cea mai adevărată şi cea mai gheneralis hirişiia păşirii ieste a zbura. Căci toate păşirile şi fietecare pasire şi pururea au putére a zbura, şi nu atâta pre pasire pénele şi oatul o face pasire, şi dintr-alte dihănii o deosăbéşte, pre cât o face şi o deosăbéşte zburatul căci amintrilea şi şerpele să oaă, dară pasire nu ieste. De ciia păşirile toate după hirişiia lor cea mai chiară numele neamului ş-au agonisit, de unde elineşte πτήνον ptinon, evreieşte, hof, arăpeşte tair, latineşte volatilis să cheamă, carile în limba noastră s-ar dzice zburătoare. Aceasta, dară, hirişă hirişiia pasirilor fiind, de carea Strutocamila lipsindu-să (precum alégerea tuturor priimeşte), iată că Strutocamila hirişă pasire a să numi şi a fi nu poate. Că amintrilea, Strutocamila de-ar fi adevărată pasire, adevărata a păşirilor hirişie i s-ar cuvini, adecă tot strutul, ca toată păşirea şi pururea să poată zbura. Aceasta, dară, lipsindu-i, iată, dară, că pasire nu ieste. În cea sistatichi diafora hirişiia lucrului locul cel mai de sus poate ține după deosăbire, precum céle cinci glasuri a lui Porfirie poftesc, adecă neamul a fi dihanie, chipul pasire, deosăbirea zburătoare, hirişiia piuitoare, tâmplarea în pasire iarăşi supt hirişie să cuprinde, că păşirea ver ar piui, ver n-ar piui, ființa păşirii nu să strică. Deci, precum am şi mai dzis, hirişiia cea mai mare în cea stăruitoare deosăbire fiind, carea în Strutocamila cercându-să şi neaflându-să, iată, dară, că pasire a fi nu poate. Că precum a omului dintr-alte neamuri de dobitoace deosăbirea îi ieste socoteală şi hirişiia râsul, aşé în pasire să socotéşte zburatul şi piuitul. Şi de s-ar da în lucrurile firii vreun dobitoc cu péne, cu patru picioare, ce numai dreapta socoteală deplin ca omul să aibă, acela dobitoc adevărat om ar fi. Aşijderea împotrivă, de s-ar afla un dobitoc în doaă picioare, cu cap şi nas şi cu toată

alaltă forma omului, numai să aibă aripi şi să zboare, iară socoteala şi râsul să-i lipsască, adevărat dobitocul acela pasire, iară nu om, ar fi. De care lucru aievea ieste că la fietece dihanie deosăbirea şi hirişiia i să socotéşte, iar alaltă formă a chipului nicicum, măcar pasire cu patru picioare, măcar dobitoc cu doaă aripi, măcar cu mâni cu cinci degete, cu unghi şi fără păr şi fără péne şi fără socoteală, acestea toate nicicum hirişă deosăbirea pot stărui că, veri mânule omului ar fi la moimâță, veri obrazul moimâții la arap, moimâța în deosăbirea dobitocului, fără socoteală, socotelii uimitoare, iară arapul în deosăbirea dobitocului cu socoteală rămâne şi pururea ieste"[9]. Pe scurt, conform Ciacalului, care invoca şi criteriile de o maximă autoritate în Evul Mediu, din celebrul Arbore al lui Porfir (comentatorul *Categoriilor* lui Aristotel din secolul al III-lea e.n., tradus în latină de Boethius)[10], Strutocamila nu zboară, deci nu este pasăre. Dar tot el o numeşte aşa cum o numim şi noi astăzi: *struț*. Aparent, misterul s-a dezlegat. Doar aparent, însă...

Strutocamila este, conform acestui învățat personaj, un biet struț. Adică, ne îndeamnă reflexul să clasificăm prompt, o... pasăre. Da, o pasăre, dar doar pentru noi, cei care venim după Buffon şi după secole de cercetare sistematică, ştiințifică a biologiei, care au impus alte criterii de clasificare a ființelor. Pentru antici, ca şi pentru medievali, făptura aceasta stranie, pe care o vedeau (mai rar în natură, mai des în reprezentări ele însele fanteziste) sau despre care citeau nu era o pasăre, ci un amestec straniu de trăsături. Foarte mulți dintre cei care o descriu observă natura sa hibridă. Aristotel, printre primii. După ce discută, în partea a IV-a a lucrării sale *Despre părțile animalelor,* despre acele necuvântătoare care îmbină trăsături specifice viețuirii în medii diferite, pe care le pune, atenție!, pe seama adaptării la mediu, Stagiritul aşază în aceeaşi linie şi struțul, căruia îi găseşte trăsături atât de pasăre, cât şi de patruped: „La fel este şi struțul libian; în unele privințe el are trăsăturile unei păsări, în altele ale unui patruped. Se deosebeşte de un patruped prin faptul că are pene; iar de o pasăre prin faptul că nu se ridică în zbor, iar penele sale nu îi folosesc la zbor, ci seamănă cu părul. În plus, ca asemănare cu un patruped, are gene şi este chel în

---

[9] D. Cantemir, *op. cit*., pp. 433-434.

[10] Porfir Fenicianul, *Isagoga*, traducere de Gabriel Chindea, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2002. O prezentare analitică a criteriilor valabile în orice definiție, în Umberto Eco, *De la arbore spre labirint*, pp. 7-23, capitolul *De la arbore spre labirint*, subcapitolul *O primă idee de dicționar:* Arbor porphyriana. O replică la comentariile lui Eco la comentariile lui Porfir, în Andrei Cornea, *Noul. O poveste veche*, Editura Humanitas, București, 2008, pp. 88-112, capitolul *„Enciclopedia" lui Umberto Eco* versus *Arborele lui Porfir*.

jurul capului şi deasupra gâtului, aşa încât genele sale sunt şi mai dese; totuşi, în ceea ce priveşte asemănarea cu o pasăre, corpul îi este acoperit cu pene; şi deşi este biped ca o pasăre, are copite, ca un patruped. Căci nu are degete, ci copite. Aceasta din cauză că mărimea sa nu este cea a unei păsări, ci aceea a unui patruped; căci, în general vorbind, este nevoie ca păsările să fie cât mai mici, căci nu este uşor ca un corp greu să se ridice de la pământ"[11]. După Aristotel, majoritatea enciclopediştilor au menţionat această natură dual ă a struţului: pentru Plinius (X, 1), struţii „seamănă cu patrupedele", ba, mai precis încă, „nu sunt păsări cu adevărat căci nu se ridică de pe pământ"[12]; Diodor din Sicilia, deja amintit, consideră şi el că struţul ar fi „un soi de pasăre, care are ceva din natura patrupedelor"[13]; după ce observă pe îndelete creatura, Albertus Magnus (XXIII, 139), cu spiritul său pozitivist, conchide: „Acestea sunt observaţiile mele personale asupra struţului, care mie nu mi se pare chiar o pasăre, cât o încrucişare între un animal terestru şi unul zburător"[14]. Înaintea lui cu un mileniu, Oppian îşi nota stupoarea, în poemul său *Cynegetica* (III, 481-503): „Şi am văzut cu ochii mei o altă specie dublă, o adevărată minune, Cămilă unită cu Vrabie; care, deşi este numărată printre păsările agile şi este înaripată, o voi celebra în poema mea întrucât legile vânătorii mi-o permit. Căci cleiul de prins păsări, care este duşmanul păsărilor, nu are efect asupra sa, nici săgeţile care urmează o direcţie în aer, ci doar caii şi dulăii iuţi şi capcanele nevăzute. Mărimea sa este uriaşă, aşa încât poate căra un băiat pe spatele gol. Picioarele îi sunt lungi, ca cele ale Cămilelor leneşe şi sunt dispuse ca şi cum ar fi acoperite cu solzi tari înspre coapsele duble. Capul său mic şi-l ridică pe un gât lung, păros şi întunecat. Au pene dese; totuşi, nu se pot ridica în aer, dar aleargă foarte rapid, având o viteză egală cu cea a păsărilor care zboară. Nici nu se împerechează precum păsările prin acuplare, ci, ca specia Batracienilor, spate către spate. Depune un ou uriaş, suficient ca mărime pentru a conţine o astfel de pasăre, şi protejat de o coajă ca de piatră"[15].

Prin urmare, nimic nou în înfăţişarea hibridului din *Istoria ieroglifică*: din Antichitate şi până în zorii modernităţii, oamenii nu au fost siguri dacă struţul este un animal sau o pasăre, la fel cum au considerat că alte animale,

---

[11] Aristotel, *On the Parts of Animals,* traducere şi comentarii de James G. Lennox, Oxford University Press, 2004, pp. 116-117.
[12] Plinius, *op. cit*., p. 143.
[13] Diodor din Sicilia, *op. cit*., p. 208.
[14] Albert the Great, *op. cit*., p. 317.
[15] Oppian, *Cynegetica*, *ed.cit.*, pp. 155-157.

precum girafa, leopardul, liliacul, castorul, foca ş.a. sunt hibrizi. Adesea, această credinţă s-a reflectat în numele lor: *camelopardul*, deci girafa, este rezultatul împerecherii dintre o cămilă şi un pardos; *leopardul* rezultă din amorul dintre o leoaică şi un pardos ş.a.m.d. Un caz şi mai interesant al puterii de a crea realul pe care îl are cuvântul este cel reprezentat de *furnico-leu*.[16] Acesta, consideră Arnaud Zucker, este „cel mai creştin animal din întregul bestiar, căci el s-a născut, pentru a spune aşa, din lectura lui Iov. Natura sa fiziologică şi faima sa ucigătoare au fost create pornind de la numele său şi în siajul contextului primei sale apariţii”[17]. Care primă apariţie este cea din Iov, 4, 10-11 („Puterea leului şi răgetul leoaicei, cutezanţa şerpilor, [toate] s-au stins; leul-furnică a pierit fiindcă nu mai avea de mâncare”[18]), în varianta *Septuagintei* şi care se datorează unei greşeli de traducere din ebraică. Sigur, imaginarul medieval nu a întârziat să se îmbogăţească cu reprezentarea unui animal jumătate leu-jumătate furnică, mai ales că acesta figurează încă din prima familie a *Fiziologului grec*[19].

Cu atât mai mult, un nume cum este cel pe care îl avea struţul în limba greacă (*strouthokamelos*) nu avea cum să nu incite imaginaţia şi să transforme această creatură într-o combinaţie între o vrabie mare şi o cămilă. Într-un eseu ludic, Andrei Cornea explică fenomenul: „... toată lumea crede că celebra Strutocamilă era o concrescenţă împotriva naturii între Struţ şi Cămilă. Aş! *Strouthokamelos* înseamnă în realitate, în greceşte, pur şi simplu «Struţ»; iar literal, cuvântul – un compus, desigur – înseamnă «Vrabiocămilă», de vreme ce prima parte – *strouthos* – înseamnă «vrabie». (Adică o vrabie mare cât o cămilă, dar şi cu gât lung de cămilă!) Să spunem atunci că «Vrabiocămila», *alias* Struţul, este el însuşi o concrescenţă a naturii? Depinde. Din perspectivă arhaică, ar fi totuşi o caracterizare la obiect. Oricum, de ce numita Vrabiocămilă ar fi o «arătare» mai firească decât Sirena, Harpia sau Licorna?”[20] Este exact ceea ce explica şi Căprioara de Aravia: „Precum amânduror cea mai multă lăcuire în năsipurile Araviii să ne fie şi mai denainte s-au pomenit. Cu care pricină socotesc că fietecărui dobitoc numele mai chiar şi mai hiriş să-l ştie

---

[16] Situaţia acestuia a fost prezentată de Eugen Munteanu, într-o conferinţă cu titlul *Bestiariu biblic. Câteva hapax legomena*, susţinută în cadrul simpozionului „Explorări în tradiţia biblică românească”, Iaşi, 4-5 noiembrie 2011.

[17] Arnauld Zucker, *op. cit*., p. 147.

[18] *Iov*, în vol. *Septuaginta*, vol. 4/ II, *ed. cit.*, p. 43.

[19] *Physiologos. Le bestiaire des bestiaires*... p. 146.

[20] Andrei Cornea, *Cuvintelnic fără frontiere sau Despre trădarea Anticilor de către Moderni de-a lungul, de-a latul şi de-a dura vocabularului de bază*, Editura Polirom, Iaşi, 2002, p. 42.

lăcuitorii carii sint de acelaşi loc cu acel dobitoc. De unde urmadză ca limba arăpască mai chiară hirişiia numelui jigăniii aceştiia să fie numit. În limba, dară, arăpască, macara că numele ei în patrudzăci şi una de feliuri să numéşte, însă cel mai hiriş, şi precum proştilor, aşé învățaților mai obiciuit ieste uştiurmurg, carile sarachénii îl tălmăcesc... devécuşi. De la arapi să vede că elinii cu tălmăcirea s-au îndatorit, de unde îi dzic στρουύοκάμηλος, adecă Struț-cămilă. Iară când ar tălmăci hiriş numele de pe sunarea limbii arăpeşti, i-am dzice: Cămilă-pasire"[21].

Prin urmare, *Strutocamila ar fi un struț, dar, aici e interesant, struțul însuşi este un hibrid care aglutinează trăsături de pasăre şi de cămilă, fără ca natura să se fi decis între cele două „firi"*. Ciacalul are, deci, perfectă dreptate să propună îndepărtarea ciudatei creaturi din cele două tagme, considerând că nu are nimic în comun nici cu una, nici cu alta[22].

Să nu ne grăbim însă. Să nu ne folosim, deocamdată, nici de punctul de vedere al împricinatului, pentru că el ține de trăsăturile sale spirituale, nu de cele fizice, care ne interesează momentan. Să trecem la viziunea unui personaj al cărui cuvânt chiar are greutate: Lupul. Acesta analizează întreaga situație, dar nu în for, nu în *agora*, ci între patru ochi, la cererea egalei întru înțelepciune Brehnace. Cele mai multe amănunte legate de aspectul fizic al Strutocamilei, consideră majoritatea comentatorilor acestui pasaj, aici sunt de găsit.

De fapt, Lupul nu descrie Strutocamila concretă, personajul în carne, piele, pene, aripi, copite şi oase (pentru că le are, pe toate acestea). Ca un demn stoic ce se află, Lupul crede cu tărie că natura fiecărui lucru este conținută în cuvântul care îl numeşte[23]. El are, prin urmare, convingerea că a găsit în etimologie o metodă optimă de sondare a realului. De aceea, cercetarea realității este mai puțin importantă decât cea a cuvântului, care ar conține în sine originea lucrului: „Unul dintre cei a firii tâlcuitori dzice că a numerelor numire şi cunoştință ieste măsura a necunoscutei firi. Iară altul dzice că ieste făcliia şi lumina a ființii lucrurilor. Amândoi dară, precum să cade, la rădăcina adevărul au atins şi la vârvul adevăratei cunoştințe au agiuns (că cine adevărul de la rădăcină cearcă, ştiința în vârvul înălțimii află, şi cine adeverința de gios

---

[21] D. Cantemir, *op. cit*., p. 447.
[22] D. Cantemir, *op. cit*., p. 435.
[23] După cum se ştie, una dintre teoriile stoicilor era cea a unei etimologii cu implicații semantice, conform căreia „limba are un înțeles «natural» şi nu este un simplu set de simboluri convenționale". Vezi *The Cambridge Companion to the Stoics*, editat de Brad Inwood, Cambridge University Press, 2003, p. 38.

întreabă, cunoştiinţa de sus îi răspunde). Bine dară şi după regula adevărului, iarăşi dzic, vrednicii acéia filosofi au grăit, de vréme ce tot numele hiriş scurtă hotărârea lucrului ieste”[24]. Pentru început, Lupul rezumă cele două concepții dezbătute în dialogul *Cratylos* al lui Platon, privind natura semnului lingvistic, motivat sau arbitrar, optând pentru soluția unei legături directe între cuvânt şi lucrul numit. Este o temă amplă şi extrem de interesantă, a cărei dezvoltare nu-şi găseşte locul aici. Punctez doar câteva momente importante ale acestei *metode de cunoaştere* care a dominat epistema medievală. Problema a frământat mințile celor vechi începând cu Platon, care, în dialogul *Cratylos*, dezbătea, prin intermediul lui Socrate, atât teoria „naturalistă” a legăturii directe dintre cuvânt şi lucrul desemnat, apărată de Cratylos, cât şi teoria cuvântului ca simplă convenție, instituită de limbă ca „instituție istorică”[25], susținută de Hermogenes. Socrate mimează, când discută cu fiecare dintre cei doi oponenți, că ar susține punctul celuilalt de vedere, tocmai pentru a scoate în evidență, în final, că nici una dintre cele două ipoteze nu este legitimă: „...nu de la nume trebuie să pornim, ci că se cuvine să începem a învăța şi a cerceta cu mult mai degrabă de la lucruri ele însele”.[26] Oricum, Platon nu tranşează problema, fiind nesatisfăcut de cele două teorii, în numele modelului ideal al lucrurilor, pe care cuvintele ar trebui să îl definească precis. Ca să ne întoarcem la filosoful canin al lui Cantemir, el este un adept al lui Cratylos, a cărui ipoteză („este cu totul limpede faptul că acel care cunoaşte numele, cunoaşte şi lucrurile”[27]) devine principiu de cunoaştere pentru el. Chiar dacă Aristotel demonstrează ulterior că limbajul nu este decât un simbol al lucrului, el putând desemna nu doar ceea ce există în

---

[24] D. Cantemir, *op. cit*., p. 474.

[25] Eugen Coşeriu, *Istoria filozofiei limbajului. De la începuturi până la* Rousseau, versiune românească şi indice de Eugen Munteanu şi Mădălina Ungureanu, cu o prefață la ediția românească de Eugen Munteanu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2011, p. 76. Pentru cei interesați, există aici un excelent comentariu asupra dialogului platonician.

[26] Platon, *Cratylos*, traducere de Simina Noica, în Platon, *Opere III*, ediție îngrijită de Petru Creția, interpretările dialogurilor de Constantin Noica, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1978, p. 329. Eugen Coşeriu comentează oportun: „La întrebarea dacă limbajul are o valoare gnoseologică răspunsul este negativ. Doar prin analiza cuvintelor, nu poate fi dobândită nici o cunoaştere a naturii lucrurilor. Unele cuvinte par să sprijine ipoteza, altele să trimită mai degrabă la cea opusă. Ambele tipuri de cuvinte au devenit obişnuite prin uzul limbii şi îşi îndeplinesc rolul în aceeaşi măsură. Prin urmare, cuvintele nu oferă o cale sigură de acces spre natura lucrurilor pe care le desemnează” (Eugen Coşeriu, *op. cit.*, pp. 89-90).

[27] Platon, *Cratylos*, *ed. cit*., p. 324.

mod concret, ci şi fiinţe sau obiecte imaginare[28], teoria motivaţiei naturale a cuvântului în raport cu lucrul desemnat a avut o mai mare căutare de-a lungul Evului Mediu.

Ernst Robert Curtius se ocupă de acest subiect într-un excurs din monumentala sa sinteză, *Literatura europeană şi Evul Mediu latin*. Problema care a primit răspuns afirmativ din partea retoricii antice (ceea ce înseamnă, consideră eruditul, Cicero, Quintilian, dar şi Platon, Aristotel) a fost: „Oare din numele lucrurilor se poate descifra esenţa lor?”[29] Numai că, observă savantul german, începând cu Ovidius, ia naştere „maniera absurdă, atât de îndrăgită în tot Evul Mediu”[30]. Ceea ce înseamnă nu doar etimologii forţate, fanteziste, ci mai ales obiceiul de a judeca realitatea conform acestora. Aşa se face că mărul (*malum* în latină, cuvânt care mai are şi sensul de „rău”) a ajuns fructul păcatului, deşi *Biblia* nu-l pomeneşte ca atare, aşa se face că bietul castor se castrează etc.

Sfântul Augustin dedica cea de a şasea parte din tratatul său, *De dialectica,* chiar etimologiei, pe care o numea *origo*[31]. Dar, spre deosebire de stoici, la care se referă permanent, adesea polemic, el se arată rezervat în posibilităţile cercetării etimologice: „Se spune că cercetăm originea unui cuvânt atunci când căutăm să aflăm de unde cuvântul respectiv se rosteşte aşa. După părerea mea, această căutare este prea migăloasă şi foarte puţin necesară. (...) Cine ar putea descoperi de ce s-a rostit ceva şi de unde provine acest fel de rostire? Se petrece aici ceva asemănător cu interpretarea viselor: fiecare susţine o origine a cuvintelor potrivit propriei sale imaginaţii”[32]. În fine, Augustin rezumă teoria stoicilor privitoare la etimologie, la logica originii cuvintelor, care ar respecta patru principii: *similitudo rerum et sonorum* (asemănarea dintre lucru şi sunet), *similitudo inter se rerum* (asemănarea lucrurilor între ele), *vicinitas* (doar vecinătatea, nu asemănarea exactă între noţiuni) şi *contrarium*

---

[28] Aristotel, *Organon*, vol. II, *Analitica secundă, Topica, Respingerile sofistice*, traducere, studiu introductiv, introducere şi note de Mircea Florian, Editura IRI, Bucureşti, 1998, pp. 193-194.

[29] Ernst Robert Curtius, *Literatura europeană şi Evul Mediu latin*, în româneşte de Adolf Armbruster, cu o introducere de Alexandru Duţu, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 569.

[30] *Idem*, p. 570.

[31] Augustin, *De dialectica*, traducere, introducere, note, comentarii şi bibliografie de Eugen Munteanu, ediţia a II-a, revizuită, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003, p. 59.

[32] *Idem*, pp. 59-61.

(opoziția dintre lucruri)[33]. Oricum, deşi prestigiul lui Augustin a crescut în Occident cu timpul, el nu a reuşit să imprime şi gândirii medievale acelaşi scepticism legat de etimologie.

De fapt, medievalii au perceput lumea prin intermediul etimologiilor hazardate; Michel Pastoureau demonstrează convingător că una dintre sursele cele mai fertile ale simbolului medieval constă în cercetarea etimologiilor: „Pentru numeroşi autori anteriori secolului al XIV-lea, adevărul fiinţelor şi obiectelor e de căutat în cuvinte: regăsind originea şi istoria fiecărui cuvânt, se poate accede la adevărul «ontologic» al fiinţei sau al obiectului pe care îl desemnează”[34]. Exemplul cel mai clar al acestei concepții este dat de atât de influenta enciclopedie, *summa* a gândirii Evului Mediu timpuriu, *Etymologiarum libri*, a lui Isidor din Sevilla. Acesta îşi alcătuieşte celebra enciclopedie pe ideea fundamentală că între cuvânt şi lucru există o legătură direct motivată. Curtius rezumă mult mai bine această concepție: Isidor, „în sistematizarea întregii cunoaşteri omeneşti alege calea de la nume la esență, de la *verba* la *res*”[35]. Şi, ne încredințează acelaşi erudit romanist, este vorba de „cartea fundamentală a întregului ev mediu”[36]. Prin urmare, de aici pornind, această metodă de cunoaştere s-a intensificat. Lupul pare un adept convins al lui Isidor din Sevilla, de aceea nu strică să aruncăm o privire şi în enciclopedia acestuia şi să decupăm de acolo chiar explicația pe care el însuşi o dă etimologiei. Una, se va vedea, mai temperată decât enorma tradiție pe care a născut-o: „Cunoaşterea etimologiei unui cuvânt este adesea de un ajutor indispensabil pentru interpretarea cuvântului, căci atunci când ştii de unde provine cuvântul, îi înțelegi forța mult mai rapid. Într-adevăr, înțelegerea unui lucru este mai clară atunci când etimologia este cunoscută. Oricum, nu toate cuvintele au fost stabilite de antici după natură; unele au fost stabilite din capriciu, aşa cum uneori dăm şi noi nume sclavilor şi posesiilor noastre în funcție de ce ne gâdilă imaginația. Prin urmare, ar trebui ca etimologiile să nu fie găsite pentru toate cuvintele, deoarece unele lucruri au primit nume nu în funcție de calitățile lor înnăscute, ci prin capriciul voinței umane”[37].

---

[33] Vezi şi comentariile lui Eugen Munteanu, pp. 173-189.
[34] Michel Pastoureau, *O istorie simbolică...*, p. 11.
[35] Ernst Robert Curtius, *op. cit*., p. 571.
[36] *Ibidem*.
[37] *The Etymologies of Isidor of Sevilla*, *ed. cit.*, p. 55.

Cam acesta este, de fapt, şi cazul struțului. Cum el este o pasăre care nu zboară, cu picioare ce par a se termina cu nişte copite ca de cămilă[38], şi-a căpătat numele grecesc compus conform unui procedeu deloc unic şi nici măcar rar. De la acest nume, care îmbină vrabia şi cămila, struțul a intrat în aproape toate enciclopediile şi bestiarele ca un hibrid: cu înfățişare de pasăre, dar cu gabarit de patruped mare, de cămilă mai precis, el nu avea cum să nu incite fantezia unei lumi care nu opera cu criterii clare, pozitiviste.

Prin urmare, Lupul vine în urma unei tradiții bogate; de aceea, el nu caută să desluşească natura Strutocamilei prin contemplarea creaturii, ci prin cercetarea etimologiei: cum numele îi este alcătuit din două cuvinte care desemnează făpturi diferite, e de la sine înțeles că şi „jigania" va îmbina trăsăturile acestora. Atenție însă: *Lupul nu descrie Strutocamila, în carne şi oase, ci conceptul de Strutocamilă, un prototip care e de proveniență etimologică*. Nu, Lupul nu este un „gramatic", ci un filosof pur-sânge, doar că metoda sa de sondare a realului este cercetarea etimologiei. Una cât se poate de pertinentă conform unei mentalități medievale. De altfel, el însuşi îşi declină procedeul, pe care puțini critici l-au înțeles sau l-au luat în serios: „Deci numele Strutocamilei din doaă numere, din Struț adecă şi din Cămilă alcătuit ieste. Aşijderea din doaă féliuri, adecă din dobitoc şi din pasire ieste împărțită (însă de ieste în lume pasire ca aceia, carea hiriş numai struț să să chéme). Deci a acestor doaă dihănii hirişiile împreunând, firea jiganiii, pentru carea întrebare să face, pre lesne a desface şi a cunoaşte vom putea. Aşijderea pre fietecare dihanie, prin

---

[38] Amănunt precizat în *Fiziologul latin*, *ed. cit*., p. 53: „are într-adevăr pene, dar nu zboară precum celelalte păsări; picioarele însă le are asemănătoare cu ale cămilei şi de aceea se numeşte în greacă *struthiocamelon*"; în Albertus Magnus, *op. cit.*, p. 316: „Struțul are şolduri mari şi cărnoase, picioare acoperite cu piele albă, care se termină cu nişte copite despicate în două, ca la cămilă"; Pierre de de Beauvais, în Gabrielle Bianciotto, *op. cit*., p. 50: „Are picioarele asemănătoare cu cele ale cămilei"; în *Bestiarul divin* al lui *Guillaume le clerc de Normandie*, în Gabrielle Bianciotto, *op. cit*., p.108: „Struțul are picioarele asemănătoare cu cele ale unei cămile"; în *Cartea comorilor* a lui Brunetto Latini, în Gabriel Bianciotto, *op. cit*., p. 209: „Struțul este un animal de talie mare, care are aripi şi pene precum o pasăre şi picioare asemănătoare cu ale unei cămile". Mai circumspect, Plinius, *op. cit*., p. 143, socotea că „au copite de felul celor ale cerbilor cu ajutorul căror se încaieră; acestea sunt despicate şi numai bune să prindă cu ele pietre pe care le azvârl din fugă cu picioarele împotriva urmăritorilor." Firește, după Plinius toți ceilalți enciclopediști au preluat informația, care trebuie să aibă drept unică sursă numele grecesc al struțului.

céle patru fireşti pricini cercând, fietecarea cât şi ce cu dobitocul acesta împarte, chiar vom putea pricépe."[39]

Ceea ce urmează este portretul fizic al unei cămile şi cel al unui struț. Nu, aşa cum ar fi fost corect dacă s-ar fi respectat principiile etimologiei, al unei cămile şi al unei vrăbii, sau, neutru, al unei păsări. E limpede, Lupul doreşte să demonstreze faptul că Strutocamila ar fi *un dublu hibrid, realizat din îmbinarea grotescă dintre o cămilă şi un struț, care, la rândul său, este un hibrid. El este de două ori o creatură împotriva naturii*, iar lui Cantemir îi convine această perspectivă; de aceea, el face abstracție de regulile jocului şi construieşte, prin intermediul Lupului, acest portret al personajului său. Sigur, reține din datele celor două figuri zoomorfe ceea ce majoritatea surselor dau în vileag: cămila este mare, cu o cocoaşă sau două, cu copite late, cărnoase, rezistentă la sete şi foame şi, mai ales, proastă. Această dominantă este mult mai importantă decât trăsăturile strict fizice, după cum se va vedea: „Iară de toate mai pre urmă de socotit la Cămilă rămâne, ca după mărimea trupului, micşorimea sufletului, şi după arătarea trupului, prostimea duhului ce are, că un copil de şépte ani sau şi mai mic şépte cămile sau şi mai multe după sine a trage şi încătro voia îi ieste a le întoarce poate, iară de multe ori, în locul copilului, un măgăraş această slujbă a săvârşi şi câteva cămile după sine a înşira poate, carile cât sint şi cât pot, de s-ar putea cunoaşte, lucrul într-alt chip s-ar tâmpla (că unde a socotélii şi a minții radze nu lucesc, duhurile putérii puțin procopsesc)"[40]. Şi totuşi, procedând astfel, Cantemir schematizează valențele acestui simbol al prudenței şi al calmului. Imaginea cămilei nu este cea a unei ființe lipsite de duh, ea nu e nicidecum o efigie a prostiei. O observație a lui Plinius avea să fie reluată de majoritatea autorilor de bestiare: „Cămila nu face un pas mai departe decât este ea deprinsă să meargă şi nu acceptă o greutate mai mare decât cea obişnuită"[41]. Prin urmare, ea devine un simbol al cumpătării, al măsurii. Albertus Magnus (XXII, 25) mai adaugă un amănunt: „Când sunt gata pentru încărcat, îngenunchează la primul îndemn şi îşi acceptă povara"[42]. Prin urmare, în creştinism, ea ilustrează obediența, o valoare prețuită şi obligatorie. Tot acolo consideră şi Sfântul Augustin că ar fi locul său, într-un bestiar al virtuților[43]. Simbolismul său nu este, aşadar, unul negativ. Cantemir însă, pornind de la

[39] D. Cantemir, *op. cit*., p. 474.
[40] *Idem,* p. 476.
[41] Plinius, *op. cit*., p. 77.
[42] Albert the Great, *op. cit*., p. 77.
[43] *Cf.* Louis Réau, *op. cit*., p. 101.

cuvântul grecesc, se hotărăşte să şteargă cu buretele tot ceea ce poate fi în avantajul personajului său şi modifică liniile de forță ale unui simbol, e drept, nu foarte folosit în iconografia creştină. Pe de altă parte, conform unei alte viziuni, care nu este singulară, doar *blândețea* este în măsură să țină în frâu forța fizică a cămilei. Hildegard von Bingen reține „caracterul său instabil şi capricios. Deține în cocoaşe forța leului, a leopardului şi a calului; în restul corpului, are natura măgarului. Cocoaşa din spatele gâtului contribuie la forța de leu; cocoaşa cealaltă contribuie la forța de leopard, iar cocoaşa care urmează contribuie la cea de cal. Datorită acestor naturi câştigă ea în forță şi în mărime; datorită lor are o forță care, dacă nu ar fi compensată de blândețe, l-ar surclasa cu mult şi pe leu şi pe celelate animale”[44]. Prin urmare, ceea ce Cantemir interpretează a fi prostie, reprezintă, pentru majoritatea enciclopediştilor creştini, un semn de cumpătare, de obedință, de blândețe. O victorie asupra naturii brutale, asupra instinctului.

A doua jumătate a Strutocamilei ar fi cea a struțului. Portretul realizat de Lup rezumă toate datele culese de prin enciclopedii şi bestiare. Dar nu debutează înainte de a sublinia, în mod repetat, faptul că această ființă iese din tiparul cuminte al firii. Pentru un stoic cum este Lupul, acesta este un păcat capital: nu doar a acționa, ci chiar a fi în contradicție cu natura, cu firea. De aceea, o avertizează pe Brehnace că va proceda precum astrologii, „carii cele adevărate fireşti şi cereşti trupuri mai curat vrând să arete, nişte ființe din socoteală şi nişte trupuri şi locuri, carile nici în ceriu, nici în fire să află, pun”[45]. Prin urmare, alcătuirea struțului pare coborâtă din plăsmuire, el are ceva peste sau dincolo de fire. De aceea Lupul repetă acest lucru: „După aceasta dară socoteală, a fi să dzicem şi cu mintea să supunem, precum în fire să află o pasire mare, cu péne, pedéstră şi nezburătoare, sau un dobitoc cu doaă picioare şi să oaă; hrana, în loc de grăunță, iarbă sau carne, să-i fie piatră, foc şi fier; şi aşé, pre ciuda lumii, aceasta prin pricinele fireşti de amănuntul să o ispitim, ca oarece pentru dânsa adevărul şi socoteala ce ne va arăta să oblicim”[46]. E nevoie, aşadar, de un efort al minții pentru a plasa struțul într-o logică a naturii; mai curând, *el există „în ciuda lumii”, pentru a strica orice socoteală legată de armonia acesteia.* În fine, descrierea care urmează nu este, fireşte, „după natură”, ci după enciclopedie. Adună, deci, toate locurile comune: are copite,

---

[44] Hildegarde de Bingen, *Le Livre des subtilités des créatures divines* (*Physique*), pp. 166-167.
[45] D. Cantemir, *op. cit*., p. 477.
[46] *Ibidem*.

gheb, genunchi, ba chiar şi bot de cămilă, dar pene ca de pasăre. Ceea ce nu poate fi, căci, deşi se ouă, nu zboară. O asemenea creatură nu poate avea nici un scop precis; dacă blegei cămile natura i-a hărăzit o finalitate, aceea de a căra greutăți, struțul poate săvârşi un singur lucru, dar şi acela pus sub semnul îndoielii („de ieste de credzut cuvântul unora"): „jiganiia aceasta în stomahul său fierul amistuind şi oțelul în maţeşi topind, pre urma ei, cei ce această treabă de grijă au, găinaţul la un loc îl strâng, pre carile meşterii de a doa oară fierbându-l şi în materiia şi forma dintâi întorcându-l, fierul cel vestit, ce-i dzic meschiul vechiu, să fie alegând, din carile odânăoară povestesc precum oaă de fier prea multe să să fie făcut, carile şi până astădzi în cămările împăraților rămăşiță să păzăsc şi să află"[47]. Cantemir culege una dintre legendele privind capacitatea struțului de a îngurgita fierul. Acest aspect apare încă de la Plinius (X, 1), chiar dacă nu precizat cu acurateţe: „Au uimitoarea capacitate de a digera tot, indiferent ce înfulecă"[48]. La finele Antichității, Aelian (XIV, 7) punea în circulaţie acelaşi aspect: „Dacă ucizi un struț şi îi speli stomacul, acesta va conține pietricele pe care pasărea le-a înghițit şi le-a păstrat în pipotă în timpul digestei. Aceste pietricele sunt de ajutor în digestia omului"[49]. Ulterior, pietrele s-au transformat în obiecte de metal, în special cuie, potcoave, astfel încât, în *Iconologia* lui Cesare Ripa, care rezumă o întreagă tradiție a emblematicii, struțul devine emblema digestiei şi a lăcomiei[50]. Doar un spirit ştiințific precum Albertus Magnus (XXIII, 139) testează capacitatea digestivă a struțului şi îşi exprimă îndoiala privitoare la legendă, readucând lucrurile la proporțiile lor normale, fără a reuşi însă să tempereze setea oamenilor de senzațional: „Există o poveste cum că această pasăre poate mânca şi digera fier, dar nu am putut să dovedesc că ar fi adevărată, căci în mai multe ocazii am oferit bucăți de fier mai multor struți, dar aceştia au refuzat să le mănânce. Oricum, au înfulecat cu lăcomie câteva oase mari care fuseseră sparte în bucăți mici, asemenea pietricelelor"[51]. Interesant este că, tot în această ipostază, de îngurgitator de metale, struțul pătrunde şi în spațiul românesc, pe o emblemă a lui Constantin Duca, contemporanul strict al lui Cantemir, Vidra din *Istoria ieroglifică*[52].

---

[47] *Idem*, p. 478.
[48] Plinius, *op. cit*., p. 143.
[49] Aelian, *op. cit*., vol. III, p. 144.
[50] Cesare Ripa, *op. cit*.
[51] Albert the Great, *op. cit*., p. 316.
[52] Dan Cernovodeanu, *op. cit*., p. 123: „Un alt însemn aparținând aceluiaşi gen de compoziții armoriate îl constituie şi emblema lui Constantin Duca de pe un hrisov

Dar, aspect nu lipsit de semnificaţie, principele moldav se îndoieşte şi el de acest lucru. Nu e doar semnul unei perspective pozitiviste, obiective, ci mai ales o strategie care vrea să pună sub semnul îndoielii chiar şi o „finalitate", un rol în natură, atât de caraghios, pe care această făptură hibridă l-ar putea avea. De aceea, o numeşte, fără nici o sistemă, când cămilă, când struţ şi o descrie aleatoriu.

Ce ar avea însă în comun cele două vietăţi, Cămila şi Struţul? Conform unei viziuni care a durat din Antichitate până în Evul Mediu, destule aspecte fizice; dar, mai ales, o trăsătură spirituală: *prostia*. În temeiul acestui aspect face Lupul o singură fiinţă din două creaturi distincte, în pofida presupuselor asemănări, în imaginarul zoomorf dintotdeauna. Rezultatul este un simbol al prostiei absolute. Dacă tradiţia nu îi atribuie explicit, după cum am văzut, cămilei prostia, în schimb ea o pune cu prisosinţă pe seama struţului. Originea acestei dominante trebuie căutată în Cartea lui Iov (39, 13-18). Să recitim pasajul, mai ales că de aici pornesc toate reprezentările Vrabiocămilei în imaginarul medieval: „Aripă a celor ce se desfată are struţul,/ de vor avea pui barza şi şoimul...;/ căci îşi va lăsa pe pământ ouăle/ şi în ţărână le va încălzi,/ şi a uitat că piciorul le poate împrăştia/ şi că fiarele câmpului le pot zdrobi;/ se poartă aspru cu puii ca să nu mai fie ai săi,/ în zadar a trudit fără teamă;/ căci Dumnezeu i-a amuţit înţelepciunea/ şi nu i-a făcut parte de pricepere./ Dar, când vine vremea, se va ridica pe sus/ şi va râde de cal şi călăreţul lui"[53]. Prin urmare, dincolo de legenda care se va muta în *Fiziolog* şi, de aici, în mai toate bestiarele şi enciclopediile medievale, Iov este cel care lansează acest zvon, legat de prostia struţului, care ar fi, nici mai mult, nici mai puţin, efectul unei acţiuni divine („căci Dumnezeu i-a amuţit înţelepciunea/ şi nu i-a făcut parte de pricepere"). Când în *Biblie* un animal este astfel catalogat, el nu mai are absolut nici o şansă, secole la rând, să se debaraseze de imaginea care i s-a fixat definitiv. Orice ar face, până în vremea noastră, struţul a rămas o efigie a prostiei. În perioada renascentistă şi după, atunci când s-au făcut primele studii de fizionomie animală şi umană, când s-au făcut legături între aspectul fizic al omului şi cel al animalului, ca simptom al unei trăsături de caracter, asemănarea cu struţul semnala aceeaşi lipsă a inteligenţei: rezumându-l pe Giambattista della Porta (1541-1615), autor al unei *Fiziognomii umane*, Jurgis Baltrušaitis

---

grecesc emis de acest domn la 1702, în care ciudata pasăre pe pieptul careia se află cartuşul cu capul de bour al Moldovei este în jumătatea dextra o acvilă cruciată (simbolizând Ţara Românească) şi în jumătatea senestra un struţ ţinând în cioc o potcoavă (armele de familie ale domnului)".

[53] *Iov*, în vol. *Septuaginta*, vol. 4/ II, *ed. cit*. p. 138.

nota: „Capul mic ca la struț trădează pe cei fără judecată”[54]. În plus, un alt clişeu, cel mai longeviv dintre toate, îşi are originea în enciclopedia lui Plinius, care observă „prostia lor ce contrastează cu statura gigantică, pentru că, atunci când şi-au vârât gâtul într-un tufiş, socotesc că s-au ascuns pe de-a întregul”[55]. Iată sursa gestului de a-şi ascunde capul în nisip pentru a scăpa de un pericol. Prin urmare, la nivel de imaginar, stereotipiile pe care le activăm automat pornesc tot din cele antice.

Cantemir avea, deci, de unde să preia reputația de făptură cum nu se poate mai proastă a struțului. Dar, procedând astfel, el ignoră cu totul aspectele pozitive ale simbolisticii struțului. Căci, dacă îşi abandonează, de la Iov citire, ouăle şi le lasă în seama căldurii soarelui[56], el nu dă doar semne de neglijență, aşa cum s-a interpretat într-un timp, ci şi de *vigilență*, căci ştie când să-şi depună ouăle şi are curajul de a le lăsa în grija lui Dumnezeu. Unii oameni ai bisericii au interpretat gestul drept „o emblemă a întoarcerii către Dumnezeu a omului rătăcit şi una a virtuții care le conține implicit pe aproape toate celelalte, Justiția”[57]. Într-adevăr, în iconografia creştină ia naştere un dublu simbol al struțului: cel al justiției şi cel al vigilenței: „Simbolistica struțului se reduce la cea a penei sale – instrument al cunoaşterii, al adevărului şi al dreptății (în Evul Mediu se credea că toate penele struțului au exact aceeaşi lungime) – şi la cea a oului său, care a fascinat vreme îndelungată din cauza enormității sale”, rezumă un dicționar[58]. Dacă în privința penelor simbolistica este limpede, în cea a oului procesul este foarte interesant. Impresionând prin mărime, ele au intrat rapid în recuzita bisericească orientală. *Alibi*-ul acestei practici este cules din unele legende medievale, preluate şi în anumite variante ale *Fiziologului* românesc, conform cărora struțul trebuie să stea permanent cu ochii pe ouăle sale, în caz contrar acestea devenind sterile. De aici, el devine un simbol al vigilenței, iar oul său este aşezat la loc de frunte în biserică, sub candelabrul imens ce atârnă de cupola principală. Astăzi, oul de struț a fost înlocuit cu o sferă metalică. Virgil Cândea a studiat fenomenul şi atribuie acestor obiecte o funcție spirituală[59]. Semn că în sud-estul Europei aspectul pozitiv al acestei simbolistici

---

[54] Jurgis Baltrušaitis, *Aberații. Patru eseuri privind legenda formelor*, traducere de Paul Teodorescu, prefață de Dan Grigorescu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972, p. 18.
[55] Plinius, *op. cit*., p. 143.
[56] Ipostază în care îl înfățişează şi *Fiziologul*.
[57] Louis Charbonneau-Lassay, *Le bestiaire du Christ*, p. 474.
[58] G.D. Suchaux, M. Pastoureau, *op. cit*., p. 30.
[59] Virgil Cândea, *Les oeufs d'autruches et la vigilence*, în „Revue des études sud-est européenes. Civilisations – mentalités”, Tome XXXI, nr. 3-4, iulie-decembrie 1993,

era dominant. Louis Réau inventaria însă şi el acelaşi element în recuzita bisericii occidentale: „Teologii au văzut în *oul de struț* care, depus în nisip, eclozează doar de la căldura soarelui, imaginea lui Hristos înviat de Dumnezeu Tatăl: de aceea era suspendat în anumite biserici între Vinerea sfântă şi dimineața de Paşte”[60].

Pe scurt, pentru a-i ieşi pasiența, Cantemir ignoră această falangă a iconografiei şi a simbolisticii creştine, selectând doar aspectele negative, aşa cum procedează ori de câte ori are nevoie. Este libertatea pe care i-o oferă natura *ficțională* a discursului său, pe care o intuieşte foarte bine.

Să revenim la Strutocamila hieroglifică, deşi nu aş spune că ne-am îndepărtat prea mult de ea. Aşa cum este portretizat de către Lup, *Strutocamila devine un dublu hibrid: cel dintre un animal mare şi stângaci (cămila) şi un alt hibrid (struțul), care deja are în componența sa acel animal (cămila)*. Nu sunt simple jocuri de cuvinte, ci rezumarea unui joc al logicii pe care autorul îl pune în scenă în cartea sa. Personajul este, aşadar, o făptură redundantă, de două ori împotriva firii; strică, altfel spus, armonia naturii. Sau, mai precis, ordinea lumii lui Dumnezeu. Autorul îl numeşte şi el în carte când Strutocamila, când simplu Cămilă, când, mai rar, Struț, în intenția de a menține incertitudinea. În acest mod, personajul devine nu doar simbolul prostiei absolute, ci şi o creatură de un grotesc absolut. Un monstru hidos, fizic, dar şi spiritual. Cum nu se poate mai potrivit pentru a intra în disonanță cu Inorogul cel perfect, sau cu Monocheroleopardalul, ridicând astfel la proporții cosmice nedreptatea care i se face.

Care este noutatea perspectivei lui Cantemir? El îşi împinge imaginația dincolo de limitele clasice, ne-mulțumindu-se să preia un hibrid *ready made*, cum era socotit struțul, ci dublând procedeul: Strutocamila sa nu mai este un struț, ci o „corcitură” mult mai hidoasă, mai îngroşată. Aproape că stârneşte spaima, nu doar uimirea. Lupul (una dintre puținele voci credibile ale cărții), cu toată înțelepciunea sa atestată până şi de duşmani, nu găseşte instrumente potrivite, concepte pertinente pentru a-i explica natura anapoda şi este nevoit să recurgă la Aristotel: „Şi aşé, nici spre aceasta sfârşit din fire Struțul orânduit a fi nu să adeverézte. De care lucru, din tăgadă, mărturisirea adevărului aducând, dzicem: jiganiia aceasta dobitoc cu patru picioare nu ieste, pasire zburătoare nu

---

pp. 301-304. De acest obicei se ocupă recent şi Ion H. Ciubotaru, în lucrarea *Ouăle de Paşti la români. Vechime, semnificații, implicații ritual-ceremoniale*, Editura Presa Bună, Iaşi, 2012, pp. 54-56, unde reproduce şi imagini ale unor policandre cu ou de struț.

[60] Louis Réau, *op. cit*., p. 86.

ieste, Cămilă nu ieste, Struț aplos nu ieste, de aier nu ieste, de apă nu ieste. De unde iarăşi dzicem că cea adevărată a ei hotărâre aceasta poate fi: Strutocamila ieste traghelaful firii (căci ieste la filosofi altul, al chitélii), carile dintr-îmbe monarhiile ieste, şi ieste şi nu ieste. Ieste, dzic, căci adevărat între lucrurile firii ciudă ca aceasta să află; nu ieste, dzic, căci nici dintr-un neam a fi socoteala nu adeverĕşte. De care lucru, o, iubite priietine, însămnarea marelui acestuia nume altă nu sună, fără numai hirişă himera jigăniilor, irmafroditul păşirilor şi traghelaful firii."[61] Iată un pasaj-cheie al cărții, menit să scoată în evidență că Strutocamila are un statut imposibil şi totuşi... există.

Cariera acestui „traghelaf" este şi ea interesantă. Chiar dacă Plinius (VIII, 120) scrie serios despre acest „capro-cerb", iar Albertus Magnus (XXII, 142) îl descrie cu precizie („conform numelui său, este o încrucişare între o căprioară şi o capră; are coarne în formă de creangă precum o căprioară şi o bărbie cu barbă precum o capră. Blana de pe piept este mițoasă. Acest animal are o construcție robustă şi este agresiv cu adversarii săi; creşte într-o regiune numită Fasida"[62].), el este, de fapt, tot o invenție lingvistică, la fel ca amintitul furnico-leu. Platon, în *Republica* (488a), îl socotea un animal fantastic, dându-l ca exemplu de ființă „asamblată" din componente ce aparțin unor creaturi diferite, deci ca ființă care, deşi este reprezentată adesea, nu există în realitate: „Atât de amarnic este ceea ce îndură oamenii cei mai vrednici în cetăți, încât nu mai există vreun caz unic asemănător. De aceea, trebuie alcătuită o imagine din multe alte cazuri, trebuie vorbit spre a le justifica, după cum fac pictorii când reprezintă ceva combinând traghelafi şi alte dihănii asemănătoare"[63]. În *Analiticele secunde* (92b 2), Aristotel vine cu o viziune mai raționalistă şi formulează o regulă pe care medievalii au tot ignorat-o: faptul că simplul nume nu reprezintă o dovadă suficientă a existenței ființei/ lucrului pe care o/ îl numeşte, care poate avea o definiție nominală, nu şi una ontologică; definiția unui lucru nu dă în vileag şi esența sa, pentru aceasta fiind absolut necesară şi cunoaşterea existenței respectivului lucru. Iar exemplul de care se slujeşte este chiar cel al traghelafului: „Să punem chestiunea altfel: cum vom dovedi oare prin definiție esența? Când ştim care este esența omului sau oricare altă esență, trebuie să ştim, de asemenea, că omul există; căci nimeni nu cunoaşte esența a ceea ce nu există – astfel, putem şti sensul noțiunii sau numelui de cerb-țap, dar

[61] D. Cantemir, *op. cit*., p. 479.
[62] Albert the Great, *op. cit*., p. 179.
[63] Platon, *Opere V. Republica*, p. 282.

nu care este esența unui cerb-țap”[64]. Prin urmare, traghelaful devine exemplul ilustru de absurditate a naturii, de imposibilitate ontică. Pe scurt, o ființă care nu poate exista, deși poate fi definită. Nu trebuie să ne înșele faptul că, între timp, el a dat naștere unei denumiri științifice a unei clase de bovine sălbatice. La fel, furnico-leul, prezentat și în *Fiziolog*, a devenit denumirea științifică a unei insecte. Asta nu face nimic altceva decât să confirme faptul că nu realitatea impune mereu un anumit cuvânt, ci se întâmplă ca și un semnificant lipsit de referent să câștige unul.

Lupul se folosește, deci, de un *topos* consacrat, subliniind absurditatea existenței Strutocamilei și îngroșând paradoxul sub semnul căruia există această făptură: deși este imposibil precum traghelaful, precum o himeră, deși amestecă trăsături antinomice precum hermafroditul, el totuși există, parcă în pofida acestei imposibilități, parcă pentru a da peste cap orice sistem coerent de gândire. El există împotriva logicii și a ordinii lumii, năruind un echilibru necesar pentru ca totul să funcționeze normal.

De aceea el stă sub semnul monstruosului, fiind, cum bine a observat Gabriel Mihăilescu, creat printr-un procedeu retoric specific sensibilității îngroșate a barocului: „Monstrul «ieroglificesc» este, în definitiv, rezultatul efectului anamorfotic în planul imaginarului al unor strategii retorice”[65]. Termenul de *anamorfoză* îl folosea și Elvira Sorohan în studiul său, mutându-l însă la nivel spiritual. Ar fi vorba de „o deformare a spiritului coborâtă sub nivelul elementarității”[66]. Observație perfect adevărată, de vreme ce procedeul lui Cantemir presupune adesea această mutare a unor trăsături fizice în planul spiritual, prin procedeul alegoriei. Autoarea continuă, punând punctul pe i: „Prostia nu e mască aici, ci chip, Strutocamila nu mimează, cum o face, cu scop studiat, *Stultitia* lui Erasmus. Aceasta este condiția ei nativă”[67]. Prin urmare, Strutocamila reprezintă încarnarea prostiei, într-un grad de maximă intensitate.

Este concluzia cea mai potrivită care poate fi extrasă urmărind manifestările propriu-zise ale personajului. Cum scenele sunt foarte cunoscute și repetat comentate, nu voi insista foarte mult asupra lor. Propunerea ca împricinatul să iasă în prim-plan și să lămurească dilema privind natura sa,

---

[64] Aristotel, *Organon*, vol. II, *Analitica secundă, Topica, Respingerile sofistice*, traducere, studiu introductiv, introducere și note de Mircea Florian, Editura IRI, București, 1998, p. 194.
[65] Gabriel Mihăilescu, *op. cit*., p. 134.
[66] Elvira Sorohan, *Cantemir în cartea hieroglifelor*, pp. 163-165.
[67] *Ibidem*.

apartenența la una din cele două regnuri vine din partea unei „jigăniuțe", deci a unui personaj lipsit de identitate. Poate de aceea şi are curajul să arunce această nadă, prevăzând ceea ce urmează a se întâmpla. Prin urmare, cei adunați la Grumadzii Boului, „Strutocamila în mijlocul theatrului chemară". Personajul este lăsat să se descurce pe cont propriu. Procedeul dramatizării epicului îi convine de minune lui Cantemir, mai ales atunci când este vorba de personajele negative; deloc întâmplător, Strutocamila iese în față şi îşi dezvăluie întreaga fire tâmpă imediat după ce Corbul se face de râs cu acel aşa-zis silogism. Cele două personaje fac, deci, un tandem potrivit. Prin urmare, obiect al polemicilor, al nelămuririlor, candidatul la tron este convocat să taie nodul gordian: „Şi aşé, Strutocamila în mijlocul theatrului chemară. Căriia întrebarea pentru sine înainte-i pusără: «Şi ce? şi cine ieste?» o întrebară. Iară Strutocamila răspunsă, dzicând: «Eu sint un lucru mare şi voiu să fiu şi mai mare, căci aceasta chipul îmi vrăjéşte, de vréme ce tuturor celor ce mă privase mierare şi ciudésă aduc. În palaturile împărăților de pururea mă aflu, puterea stomahului atâta îmi ieste de vârtoasă, cât şi pre fier, şi pre foc a amistui poate. Acéstea vrednicii la mine aflându-să, au nu toate laudele Cucunozului şi sămăluirile Corbului mi să cuvin? Aşijderea, agiutorind priința şi ocroteala Vulturului, de m-aşi putea în aer înălța decât toate zburătoarele, aşéşi şi decât Vulturul, mai arătoasă aşi fi»"[68]. Personajul nu este capabil să priceapă întrebarea, chiar dacă a asistat la îndelungile dezbateri de până atunci. Natura sa este nepotrivirea în context. În orice context. Singurul lucru prin care se recomandă este mărimea exagerată a trupului, care, în gândirea simbolică medievală, intră în contrast cu precaritatea spirituală. Lipsită de orice calitate, Strutocamila are în schimb vanitate cât pentru toți ceilalți. Vanitatea fiind şi ea unul dintre păcatele capitale în eşichierul moral creştin. Ca de fiecare dată, Cantemir nu uită să înregistreze efectul scenei asupra auditoriului: „Toate dihaniile, la răspunsul ei, râsul cu hohot îşi clătiră, numai Corbul şi Cucunozul stomahul îşi tulburară. Deci unii de mânie şi de năcaz pre nări pufniia, alții de ruşinea în inimă ascunsă pre obraz să aprindea, iară alții cu batgiocură în laude şi cu mascara în pofală o lua"[69]. Lăsată să se manifeste în voie, prostia devine nu doar evidentă, ci stingheritoare. Ridicolul este total, de vreme ce această neadaptare la normalitate a rațiunii se adaugă celei a trupului. În fine, un alt anonim din mulțime oferă o explicație ironică situației jenante: „Dumneaiei Strutocamila, precum în părțile de gios (şi poate fi sau supt, sau aproape supt brâul ars) să naşte şi trăieşte, tuturor ştiut

[68] D. Cantemir, *op. cit*., p. 444.
[69] *Ibidem*.

ieste. În capul ai căriia soarele lucru împotrivă au lucrat. Că de s-ar fi născut în părțile crivățului şi să fie trăit în părțile austrului, căldura soarelui umedzala crierilor i-ar fi mai uscat, şi aşé tidva capului spre îndesarea crierilor şi cuprinderea înțelegerii o ar fi silit. Ce ea poate fi din fire capul uscat având, în carile de au şi fost vreo umedzala firească, arşița soarelui şi căldura austrului porii pieii şi încheiturile osului tidvei mai mult decât au trebuit i-au deschis. Şi aşé, putérea căldurii cu puțina umedzala şi a crierilor materie pre o parte îi scotea, iară pre altă parte, în locul crierilor, vântul sau aierul clătit întră şi [şi] lăcaş vécinic în căpățină-i îşi afla (căci, precum fără prepus ştiți că în fire loc ceva deşert a să da nu să poate) şi ase din vântul strâns, vânt sloboade (că cineva ce nu are, a da nu poate). Însă, oricum ar fi, prostimei ei iertăciune a să da să cade, de vreme ce poate fi că categoriile loghicăi n-au citit şi în cărțile ştiinții nu s-au zăbăvit (că celor ce multe lumânări în citeala cărților topesc, ochii trupului la vidére să tâmpăsc. Iară celora ce niciodată pe slove au căutat, măcar că viderea ochilor mai ascuțită ş-au păzit, însă neştiința în întunéricul şi în tartarul necunoştinții i-au vârât). Iar amintrilea de ar fi fost, după categoriia ce o ați întrebat, după acéia ar fi şi răspuns"[70]. Explicația este cât se poate de exagerată şi aruncă o nouă undă de ridicol asupra Strutocamilei. Mai mult decât atât, dorind să o expună, anonimul încearcă să pună prostia ei pe seama lipsei de cultură. Şi stârneşte, astfel, un nou prilej pentru ca prostia uriaşă, monumentală a personajului să se poată manifesta în întreaga-i splendoare: „Aşédară, după socoteala şi sfatul acestui înțelept şi anonim sfétnic, «Cum te cheamă?» pre Strutocamilă întrebară. Iară ea răspunsă: «Eu pe mine niciodată nu mă chem (au în locul numelui gramatica n-ați citit, unde arată că mă în locul numelui, eu, de cădérea chemătoare să lipseşte?), ce alții pre mine, 'o, dumneata' mă cheamă». Iarăş o întrebară: «Dară numele îți ieste, o, au pe alt nume te cheamă?» Iară ea răspunsă: «Când strigă cătră mine cineva, atuncea audzu, precum şi pe voi acmu, când m-ați chemat, v-am au-dzit. Deci acmu, va rog, spuneți-mi, ce m-ați chemat?»"[71].

Scena nu face decât să adâncească, dacă mai era posibil, penibilul situației. E limpede, Strutocamila este prostia întruchipată. Nimic nu mai poate nega această evidență, devenită, grație isteții unor anonimi, un lucru cunoscut de toată lumea.

De aceea, rolul propriu-zis al personajului în carte nu este important. El este un simplu instrument în mâinile Corbulu, lipsindu-i până şi capacitatea de a

---

[70] *Idem*, p. 445.
[71] *Idem*, p. 446.

face conştient răul; este pur şi simplu incapabilă de orice gest lucid, cu sens. De aceea merită şi încornorarea din partea frumoasei sale soții, de aceea e la locul ei şi dusă de căpăstru în procesiunea grotescă în urma căreia se alege cu însemnele epitropiei. Finalul o transformă mai curând într-o victimă. Strutocamila nu are puterea de a fi cu adevărat un personaj malefic. Prostia sa monumentală nu îi permite.

Lui Cantemir însă i-a ieşit un personaj care dă peste cap regulile combinatorii ale hibridizării: Strutocamila, spuneam, este un monstru care îngheață imaginația nu prin potențialul său malefic, ci prin prostia sa absolută. Un dublu hibrid, o imposibilitate a naturii. Şi, în egală măsură, una a spiritului.

4. Nevăstuica adulterină

De ce o fi ales Cantemir chiar nevăstuica pentru a o înfățișa pe „fata Dedului", Ana Codreanu, fiica spătarului Dediu Codreanu, celebră în epocă pentru frumusețea ei? Așa cum se va vedea, dispunerea măștilor nu este deloc întâmplătoare. Victima propriu-zisă a intențiilor denigratoare ale lui Cantemir nu este ispititoarea fiică a Guziului Orb, care, ne asigură istoricii, era întru totul virtuoasă, ci soțul acesteia, Strutocamila. Prin urmare, din întreaga menajerie, este aleasă tocmai masca nevăstuicii din mai multe motive, toate însă supuse unuia principal: ca, prin opoziție cu ea, soțul să pară ridiculizat. Într-adevăr, ce ar fi scos mai mult în evidență hidoșenia monstruoasă a Strutocamilei decât silueta grațioasă, feminină, lascivă a nevăstuicii? Masculul este un hibrid caracterizat în cea mai mare măsură de grotesc, cu trăsături fizice stridente, situate într-o fățișă dizarmonie (căci de la înfățișarea fizică i se trag toate, iar prostia de care este bănuit nu este decât o urmare firească a acesteia), pe când femela se remarcă prin subtilitatea fizionomiei sale, prin elasticitatea şi subțirimea corpului care, pentru medievali mai mult decât pentru noi, înfățișau idealul frumuseții. Nevăstuica are în alcătuirea sa ceva provocator, iar tradiția antică îi acordă o notă în plus de senzualitate, pe care, după cum vom vedea în cele ce urmează, *Fiziologul* o corupe, imprimându-i o mutație simbolică de coloratură creştină.

Prima trăsătură a Helgei în romanul lui Cantemir este frumusețea răvăşitoare. „Către acéste mai adaosără pre Guziul Orb, carile cu frâmséțea fetii sale, Helgii, în dragostea a multor jiganii întrasă şi a multor minți de frumséțea ei să nebunisă".[1] Prin urmare, pentru tatăl său, scârbavnicul Guziu (cârtiță), personaj demn, altfel, de tot disprețul, frumusețea propriei fiice este o cale de parvenire, de obținere a unei stime la care altfel nimic nu l-ar fi îndreptățit. Merită observat faptul că, abil, autorul are inteligența de a insista pe aceasta antinomie pe care Helgea o impune față de orice alt personaj cu care este situată în raport direct. Prin urmare, tulburătoarea ei frumusețe nu este una abstractă, lipsită de termen de comparație: ea vrăjeşte, suceşte mințile celorlalte jigănii,

[1] D. Cantemir, *Istoria ieroglifică, ed. cit*., p. 492.

are asupra celorlalți un efect parcă hipnotic, de sirenă ori, mai rău, de Meduză. Frumusețea nu este doar un dar, pune în gardă subtil autorul, ci şi un pericol, care întunecă discernământul: „că nu mai mult tăriia vinului în cap decât chipul frumosului în inimă lovéşte", după cum avertizează o sentenție. Înțeleptul va rămâne, prin urmare, rece la o astfel de capcană. Doar că, vom avea prilejul să vedem acest lucru, nici măcar naratorul (de care, fireşte, autorul nu avea conştiința alterității) nu va avea puterea de a se păstra neutru, de a rămâne impasibil la farmecele irezistibilei nevăstuici. Dar să nu anticipăm...

Să revenim la textul lui Cantemir, care plusează conştient, având instinctul narativ de a îngroşa mai întâi hidoşenia părintelui pentru a ridica la un nivel indiscutabil frumusețea absolută a fiicei: „Cu carea şi părintele său, Guziul, măcar că din fire orb şi slut era, însă fiete-carile ce-l timpina cu toată lumina privélii îl îndămâna, şi de-şi feriia mâna de sărutat, la picioare-i cădea şi i să închina (că cine iubeşte din suflet pre cel din cămară mare fericire simpte a-i zdvori afară la scară). Cu acesta chip, cine mâna cea scurtă a Guziului a săruta să învredniciia, precum pre singură Helgea să fie îmbrățăşind socotiia, şi ciné *lipicioase şi urduroase melciurile lui* a pipăi să norociia precum roa trandafirilor, carii pre obrazul Helgii să deschidea, să fie scuturând şi iscusită mirosala lor să fie mirosind i să părea (că precum simțirea în lucrurile ce-s de simțit lucreadză, aşé pomenirea în fantazie tipărită şi zugrăvită ale sale pătrundzătoare sloboade radze), de poamă dară ca aceasta, măcar că mulți dinți să ascuțise şi multe măséle să o muşce să gătise, însă, precum să dzice cuvântul (că norocul nu împarte cu obrocul, ce unora varsă, iar altora nici pică), aşijderea (altora arată şi nu dă, iar altora, preste toată ştiința şi nedéjdea lor nespuind şi neivind, preste măsură le dă)"[2] (*s.m.*). Bun cunoscător al retoricii, Cantemir ştie cum să-şi construiască textul. Există aici o erudită gradație a alcătuirii portretului, o construire abilă a unui fundal de pe care imaginea frumuseții feminine să se detaşeze fără drept de apel. E limpede, îi induce Cantemir cititorului său, nimic, dar absolut nimic nu îi poate rezista Helgei. Nici măcar amănuntele scârboase, împinse până la o limită dincolo de care imaginea construită devine insuportabilă, nu fac indezirabilă făptura nevăstuicii, care ar răsplăti orice patimă, orice acceptarea a scabrosului, a grotescului. Grația şi senzualitatea feminină au puterea de a mântui grotescul fizic. Atracția pe care tânăra nubilă o exercită este, nu mai încape îndoială, una de natură erotică; autorul picură subtil aceste aluzii, punând discret accentul pe atuurile fizice ale focoasei făpturi, care pare a revărsa asupra tuturor celorlalți, tineri şi bătrâni,

[2] *Idem*, p. 492.

străini sau rude, o vrajă precum cea a unei veritabile Circe: „În care chip, şi cu gingaş trupul şi mângâios statul Helgii au lucrat, de vréme ce vârstnicii şi cei din neamul ei nu numai cu mânule întinse, cu brațele deschise şi cu minţile uluite o aştepta şi o poftiia, ce încă şi cu sufletele topite şi inimile arse cui va cădea acea norocire şi cui să va tâmpla acea fericire, dzua şi noaptea cu gândul mai rău şi mai cumplit decât cu trupul să pedepsiia şi să chinuiia (că chinul trupului carnea domolește, iară pedeapsa sufletului, oasele topind, inima rănește), şi acmu-acmu, din dzi în dzi şi din ceas în ceas, fietecarile norocul cu jéle chemându-şi, şi de s-ar cumva altuia, iară nu şie, tâmpla, săbii, cuțite şi tot féliul de otrăvi cumplite, de nu celuia ce au luat norocul, şie celuia ce au rămas cu focul gătiia”[3]. A mai presupune o eventuală naivitate sau nevinovăție a celei care este pricina acestei nebunii colective ar fi prea mult. Prin intermediul nevăstuicii Helgea, Cantemir construieşte imaginea perfectă a atracției erotice, a puterii pe care femeia o poate avea asupra bărbatului, a transei erotice pe care este capabilă să o inducă chiar şi celui mai calculat înțelept.

Înainte de a încheia cercul acestei poveşti cu final neaşteptat, să revenim la întrebarea inițială: de ce, dintre animalele cu un potențial erotic blamat de mai toate cărțile creştinismului medieval (bestiare, cărți de morală etc...), s-a oprit Cantemir chiar la nevăstuică? Există două tradiții distincte în privința acestui animal familiar omului antic şi medieval. Mai întâi, este vorba de imaginea sa înainte de redactarea *Fiziologului*, cea din Antichitate, pe care cartea de morală creştină o va denatura în funcție de propriile intenții; după cum demonstrează Debra Hassig, „povestea păgână a fost modificată de autorul creştin al *Fiziologului* pentru a se potrivi unui scop moral”[4]. În *Metamorfoze*, Ovidius relatează legenda transformării de către „nedreapta Junona” a „blondei Galanthis” într-o nevăstuică, ca pedeapsă a înşelăciunii pe care o foloseşte pentru a-şi ajuta stăpâna să nască: din răzbunare, împiedicând naşterea lui Hercule de către Alcmena, zeița este păcălită de servitoarea cea credincioasă cum că femeia ar fi născut, astfel încât blestemul este dezlegat, iar gravida se poate izbăvi de chin, dând naştere celui ce va deveni cel mai puternic dintre muritori. După această reuşită, urmează aroganța, care abia ea este aspru pedepsită: „Se spune că Galanthis a râs de păcăleala zeiței. Pe când râdea, zeița a apucat-o cu cruzime de păr, a tras-o în jos şi a oprit-o de a-şi ridica corpul de la pământ, schimbându-i mâinile şi picioarele din față. Sprinteneala veche i-a rămas şi nu şi-a pierdut culoarea bălaie. Forma îi e deosebită de cea dinainte şi,

---

[3] *Idem*, pp. 492-493.
[4] Debra Hassig, *Medieval Bestiaries. Text, Image, Ideology*, p. 30.

fiindcă gura ei spunând o minciună ajutase la naştere, pe gură naşte şi vine în casele noastre ca şi înainte”[5]. Legenda a circulat, astfel încât, la începutul primului mileniu, Plutarh făcea legătura între ineditul mod de a da naştere şi originea limbajului: „Mulți oameni încă mai cred că nevăstuica naşte prin gură şi concepe prin ureche, fapt ce ar echivala cu formarea vorbirii”[6].

Ce alege Cantemir din această legendă, desigur cunoscută? Nimic din onestitatea şi credința slujnicei, din curajul său şi chiar din spiritul său de sacrificiu, ci doar ceea ce îi convine: şiretenia sa, aroganța şi, mai mult decât atât, un amănunt care va face carieră în toate bestiarele şi enciclopediile Antichității şi, deformat de *Fiziolog*, şi în cele ale Evului Mediu: modul aparte de împerechere şi de concepere al nevăstuicii. Numai că suntem obligați să cunoaştem, măcar în punctele sale esențiale, larga panoplie a aparițiilor simbolice ale acestui animal, pentru că este la fel de important la ce elemente renunță cu bună ştiință Cantemir şi la care se opreşte, pentru a putea explica, către final, selecția sa şi modul în care el transformă simbolurile conform propriilor interese.

După Plinius (VIII, 33), nevăstuica ar fi un animal curajos, singurul capabil să ucidă vasiliscul: „Numai că până şi pentru un animal monstruos ca acesta (vasiliscul – *n.m.*), pe care regii au dorit adesea să-l vadă căsăpit, veninul de nevăstuică este mortal: atât de mult a vrut natura să nu existe nimic fără perechea sa. Oamenii vâră aceste nevăstuici în scorburile vasiliscilor, uşor de recunoscut datorită putreziciunii solului din preajmă. Ele îi ucid cu mirosul lor şi în acelaşi timp mor, şi aşa se încheie această confruntare a naturii”[7]. De regulă, una dintre intrările obligatorii în mai toate bestiarele şi enciclopediile Evului Mediu va fi aceasta, a nevăstuicii care ucide vasiliscul, monstrul de neînvins de către om, cu prețul propriei vieți. Albertus Magnus (XXII, 122), un erudit care nu crede în mituri până nu le verifică, atribuie gestului animalului o explicație ştiințifică: „De vreme ce luptă cu şerpii, se fortifică împotriva veninului mâncând rută/ virnanț”[8]. Acelaşi lucru îl reia maestrul lui Dante, Brunetto Latini: „dar când se luptă cu năpârcile, se întorc şi se îndreaptă spre o plantă de mărar şi o mănâncă de frica veninului, apoi revin la luptă”[9]. Chiar dacă a căpătat explicații de ordin pseudo-ştiințific, gestul animalului trebuie să-i

---

[5] Ovidiu, *Metamorfoze*, p. 244.
[6] Plutarh¸ *Despre Isis şi Osiris*, p. 126.
[7] Plinius*, op. cit*., p. 79.
[8] Albert the Great, *op. cit.,* p. 163.
[9] Brunetto Latini, *Livre Du Trésor*, în *Bestiaires Du Moyen Age*, p. 218.

fi atras pe antici, ca şi pe medievali. Într-o primă instanţă, animalul pare a recupera trăsăturile care îl definesc în *Metamorfozele* lui Ovidiu: curajul, spiritul de sacrificiu. Ea învinge fiara atât de periculoasă pentru om, plătind cu preţul propriei vieţi. Morala creştină nu avea cum să piardă ocazia de a glosa pe marginea acestui gest mesianic: nevăstuica se luptă cu răul absolut, altfel spus cu Diavolul, la fel ca atâţia sfinţi, dintre care, probabil, Sfântul Gheorghe este cel mai adesea înfăţişat într-o asemenea ipostază războinică: între balaurul pe care îl învinge acesta şi vasiliscul pe care îl ucide nevăstuica nu este nici o diferenţă. Totuşi, gestul animalului capătă o foarte importantă conotaţie în plus: ea nu doar îl apără pe om de agresiunea Diavolului, dar se sacrifică pe sine pentru a-l mântui de cel rău. Concluzia este firească şi o formulează şi Debra Hassig, în lucrarea amintită: „Ca duşman al vasiliscului, nevăstuica a devenit un simbol general al lui Hristos”[10].

Lui Cantemir o astfel de simbolistică cristică nu îi convine, ba chiar îl deserveşte; prin urmare, o ignoră cu seninătate, chiar dacă, mai mult ca sigur, cunoştea destule surse care relatau această latură simbolică a nevăstuicii. Mai mult decât atât, el nu se dă în lături să vulgarizeze, ba chiar să trivializeze un alt aspect important al acestui simbol.

Am văzut că la Ovidiu (dar mitul exista deja la Homer), credincioasa Galanthis este transformată în nevăstuică, ca pedeapsă pentru aroganţa de a râde de zeiţă şi, mai ales, ca „răsplată” a minciunii prin intermediul căreia o păcăleşte pe zeiţă, mântuindu-şi stăpâna de patimile naşterii amânate. Păcatul său este oglindit simetric în pedeapsa pe care o primeşte: să nască pe gură, de vreme ce pe gură a născut şi minciuna cu pricina, şi râsul sfidător. Aceasta este, până la *Fiziolog,* trăsătura dominantă a nevăstuicii: concepe pe ureche şi naşte pe gură. Dintre medievali, câţiva vor prelua această tradiţie precreştină: în primul rând, Richard de Fournival[11], în al său *Bestiar al iubirii*, deloc în acord cu mentalitatea oficial pioasă a epocii sau cu învăţăturile creştine, care are îndrăzneala să transforme morala creştină într-o imoralitate a amorului lumesc; apoi, Brunetto Latini, în a sa *Livre du trésor*, nu fără a-şi lua o marjă de eroare: „Şi să ştiţi că există două specii de nevăstuici: una care trăieşte în case şi una campestră. Dar ambele concep pe ureche şi nasc pe gură, după mărturia unor persoane, dar mulţi spun că nu este adevărat”[12]. *Fiziologul* grecesc şi, în

---

[10] Debra Hassig, *op. cit*., p. 32.

[11] Richard de Fournival, *Bestiarul iubirii,* în *Fiziologul latin.* Richard de Fournival, *Bestiarul iubirii*, p. 93.

[12] Brunetto Latini, *op. cit*., p. 218.

consecință, toate celelalte bestiare şi enciclopedii care îl urmează obedient, inversează lucrurile: „Nevăstuica are această natură: femela primeşte sămânța masculului în gură şi, rămânând gravidă, dă naştere prin urechi”[13]. *Fiziologul latin* îl urmează îndeaproape şi, în pofida fermei atitudini pozitiviste a lui Aristotel[14] şi a unui autor cu mare autoritate în Evul Mediu, Isidor din Sevilla[15], şi ceilalți compilatori ai bestiarelor. Cum se explică această inversiune, care nu este deloc arbitrară? O foarte interesantă explicație o încearcă aceeaşi Debra Hassig: „În ciuda angajării sale în ceea ce părea a fi o formă aberantă, dacă nu respingătoare de comportament de împerechere şi reproducere, nevăstuica pare a reprezenta un interes teologic pentru medievali. S-a sugerat uneori că povestea nevăstuicii prilejuia un motiv de contemplare a problemei naşterii dintr-o virgină. În Evul Mediu exista o mare problemă în dezbatere, privind modul în care Maria a putut rămâne virgină în timpul conceperii, precum şi în timpul naşterii lui Hristos şi după aceea. Povestea nevăstuicii furnizează o bună analogie, căci nevăstuica şi concepe, şi dă naştere într-un asemenea mod că virginitatea ei nu este afectată. Dacă o simplă creatură poate face asta, cât de uşor trebuie să fi fost pentru mama lui Hristos?”[16] Asta pe de o parte. Dar de ce conceperea pe gură şi naşterea pe ureche şi nu invers? Exista, explică în continuare autoarea, în Evul Mediu, o întreagă dezbatere asupra modului în care Sfânta Fecioară l-ar fi născut pe Iisus în aşa fel încât să rămână fecioară. Tradiția creştină presupunea şi chiar susținea că naşterea a avut loc pe ureche. În plus, mai exista şi temerea că unii îngeri răi le asaltau pe femei, în special pe virgine, prin urechi. De aceea, Tertulian le recomandă călugărițelor să poarte voal[17]. Prin urmare, autoarea este îndreptățită să conchidă: „Probabil că această

---

[13] *Physiologos. Le bestiaire des bestiaires*, p. 150.

[14] Aristotel, *Generation of Animals* (III, VI, 756b-757a), pp. 315-317: „Astfel, sunt unii care spun că corbii şi ibişii se împerechează pe gură, şi că unul dintre patrupede, nevăstuica, îşi aduce pe lume puii pe gură. Acest lucru este, de fapt, susținut de Anaxagora şi de alți naturaliști; dar verdictul lor se bazează pe dovezi insuficiente şi pe considerații inadecvate asupra problemei. (...) Nevăstuica, de asemenea, are uterul exact ca al altor patrupede; deci cum poate embrionul să ajungă din uter în gură? Acest zvon provine din faptul că nevăstuica naşte pui foarte mici (...), pe care îi cară adesea în gură”.

[15] Isidor din Sevilla, *op. cit*., p. 254: „Cei care presupun că nevăstuica concepe pe gură şi dă naştere prin ureche greşesc”.

[16] Debra Hassig, *op. cit*., p. 30.

[17] Tertullian, *On the Veilling of Virgins*, consultată la http://christianbookshelf.org/tertullian/on_the_veiling_of_virgins/chapter_vii_of_the_reasons_assigned.htm.

conotaţie negativă a urechilor femeilor a condus la inversarea mitului antic al nevăstuicii în *Fiziolog*. Sau poate că ideea de a da naştere prin gură era percepută cumva mai dezgustătoare decât prin intermediul urechii, ca mai puţin potrivită pentru naşterea Mântuitorului, chiar şi alegoric. O a treia explicaţie este mai convingătoare: se sune că nevăstuica concepe prin gură pentru a face mai explicită alegoria Cuvântului care se întrupează, iar naşterea prin ureche asigură de faptul că virginitatea animalului rămâne intactă şi, în consecinţă, îl face o figură potrivită pentru veşnic fecioara Maria, Mama Domnului"[18].

Datorită autorităţii acestor interpretări creştine ale mitului, simbolul nevăstuicii devine unul cât se poate de benefic în Evul Mediu. Rar acelaşi animal poate simboliza atât conceperea imaculată a Sfintei Fecioare, cât şi sacrificiul lui Hristos pentru mântuirea credincioşilor.

Cum s-ar fi împăcat această „reputaţie" de fiinţă nepătată, pe care creştinismul i-o conferă nevăstuicii, cu planurile lui Cantemir? Absolut deloc, firește. Prin urmare, autorul preferă să aleagă doar amănuntele care îl servesc şi să revină la tradiţia Antichităţii. Ceea ce reţine este faptul că nevăstuica are nişte obiceiuri sexuale tare necurate: ea primeşte sămânţa masculului pe gură, prin urmare merită o reputaţie dintre cele mai necurate. Nevăstuica lui Cantemir este, nu mai încape vorbă, o vicioasă. De altfel, aşa o înfăţişau şi unele surse ale Antichităţii, ba chiar şi unele izvoare creştine. Aelian, de pildă, povesteşte în celebra sa carte *De natura animalium,* o legendă care încurajează astfel de ipoteze: „Am auzit că nevăstuica ar fi fost cândva o fiinţă umană. Mi-a ajuns de asemenea la urechi că se numea «Nevăstuică»; că era o vrăjitoare; că *era extrem de depravată şi că avea dorinţe sexuale anormale*. Nu mi-a scăpat din vedere nici faptul că mânia zeiţei Hecate a transformat-o într-o creatură a răului. Din partea mea, este o zeiţă bună: fabulele şi poveştile le las pe seama altora. Dar este, cu siguranţă, un animal malefic: nevăstuicile se aşază pe cadavrele oamenilor, se apleacă peste ele dacă sunt nepăzite, le scot ochii şi îi mănâncă" (*s.m.*)[19]. De altfel, alături de hienă, nevăstuica a fost mereu bănuită de practici sexuale necuviincioase faţă de natură. La fel ca şi hiena, nevăstuica este numărată de *Levitic* printre animalele necurate. Dacă hiena este considerată de majoritatea autorilor, creştini sau nu, un animal hermafrodit, care îşi poate schimba sexul după plac, nevăstuica rămâne heterosexuală, dar cu nimic mai

---

[18] Debra Hassig, *op. cit.*, p. 31. Gargantua al lui Rabelais se năştea şi el tot prin ureche, iar Fuchs al lui Urmuz aşijderea. Doar că, în ambele cazuri, registrul este unul comic, simbolul este parodiat, nu folosit cu rigoare.

[19] Aelian, *op. cit.,* vol. III, p. 227.

puțin păcătoasă. Într-unul din textele apocrife, *Scrisoarea lui Barnabas*, nevăstuica este asociată hienei şi iepurilor ca simboluri ale dezmățului şi ale practicilor sexuale necuviincioase[20]. James E. Miller comentează: „Nevăstuica avea reputația de a concepe oral şi astfel statutul său necurat avertizează credincioşii împotriva sexului oral”[21]. Recunosc: în acest punct discuția nu mai este chiar academică, dar textele sunt texte şi, mai ales, faptele sunt fapte şi nu se cuvine să le ocolim dintr-o pudoare care nu foloseşte nimănui. Mai ales că este evident că pe Cantemir tocmai astfel de amănunte l-au îndemnat să se oprească asupra acestui animal, a cărui reputație de sfânt nu o deturnează el însuşi, ci doar selectează dintr-o tradiție extrem de bogată şi de eteroclită, pe care, fireşte, o cunoştea în multe dintre aspectele sale.

Nu trebuie scăpat din vedere nici faptul că limba română a dezvoltat termenul care denumeşte acest animal diminutivând substantivul comun, de proveniență slavă, *nevastă*[22]. Prin urmare, asimilarea celor două instanțe, cea feminină, fâşneață şi plăcută (de aceea şi alintată prin diminutivizare) şi cea zoomorfă, trebuie să fi existat din timp în imaginarul popular. De altfel, acelaşi fenomen se petrece în majoritatea culturilor europene, unde micul animal capătă nume hipocoristice ce trimit fie la ideea de noră/ nevastă neascultătoare, fie chiar la... sexul feminin[23]. Mai mult decât atât, această faimă de concupiscentă se regăseşte în cea mai mare parte din Balcani, unde nevăstuica este mai curând o „antifecioară” decât o vergină imaculată[24].

Dar să ne întoarcem, în sfârşit, la textul *Istoriei ieroglifice*. Cantemir ştie foarte bine să dozeze efectele povestirii sale: după ce prezintă, în temeni superlativi, fără echivoc, frumusețea fără concurență a Helgei, după ce insistă asupra faptului că oricine ar fi dat orice pentru a avea norocul să devină soțul irezistibilei nevăstuici, suceşte brusc evoluția faptelor, încalcă logica povestirilor feerice, eroice, a basmelor, în care mereu prințesa se însoțeşte cu un partener a cărui vitejie răscumpără frumusețea ei şi precipită subit intriga către

---

[20] *Cf.* James E. Miller, „Hyenas and Hares. A Bit of Clement of Alexandria’s *Pedagogue*”, în *Studies in Biblical Sexuality*, noiembrie, 2006, p. 167.

[21] *Idem*, p. 168.

[22] *Dicționarul limbii române (DLR),* serie nouă, tomul VII, partea I, Litera N, Editura Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1971.

[23] Marianne Mesnil şi Assia Popova, *Fii nevăstuica şi taci sau „Scorpia neîmblânzită*”, în vol. *Etnologul, între şarpe şi balaur. Eseuri de mitologie balcanică*, cuvânt înainte de Paul H. Stahl, traducere în limba română de Ioana Bot şi Ana Mihăilescu, Editura Paideia, Bucureşti, 1997, pp. 331-338.

[24] *Idem*, pp. 356-357.

un *anticlimax*: „Toţi ibovnicii şi pătimaşii dragostii Helgii într-acesta chip în toate suflările şi răzsuflările lor, ca finicii în focul lor murind şi iarăşi înviind, norocul tot precum au ştiut ş-au giucat giocul (căci toţi cereştii durerile peminténilor simpt şi să milostivăsc, numai norocul, dacă-şi întoarce faţa, nici a jeli ştie, nici a să milostivi poate), şi precum câteodată frica vulturului pre iepure după broască mărită, aşé voia norocului pre Helge după Cămilă au măritat”[25]. Fraza însăşi este construită, după toate legile retoricii, pe structura unei simetrii antitetice: pe de o parte, pretendenţii care mor şi renasc din dragoste, aidoma păsării Phoenix, dintre care mulţi vor fi fiind virtuoşi, demni într-o mai mare măsură de supremul favor, de cealaltă parte, ignobilul Strutocamila, devenit marele câştigător dintr-un capriciu al soartei sau, după cum sugerează autorul, invocând o fabulă a lui Esop[26], dintr-un joc de culise, dintr-o conjunctură care obligă la adoptarea unei soluţii care contravine firii.

Ceea ce urmează este reacţia firească la sfidarea firescului prin această împreunare. Naratorul, de fapt, autorul nu poate rămâne impasibil la o asemenea încălcare a firii. Pe de o parte, este un semn că nici el însuşi, în înţelepciunea sa, nu poate rămâne indiferent la frumuseţea Helgei, mai ales acum, când vede ce soartă i se rezervă. Neputincios în planul faptelor, el se răzbună în planul naraţiunii[27]. Mijloacele sunt acelaşi ca la început, căci fragmentul este construit conform aceleiaşi logici a antitezei, duse până la extrem, mai precis spus, până la absurd: „O, Doamne şi toţi cereştii, lucru ca acesta cum şi în ce chip a-l suferi aţi putut? Unde ieste cumpăna ceriului cu carea trageţi şi aşedzaţi fundul pământului? O, dreptate sfântă, pune-ţi îndreptariul şi vedzi strâmbe şi cârjobe lucrurile norocului, ghibul, gâtul, flocos pieptul, botioase genunchele, catalige picioarele, dinţoasă fălcile, ciute urechile, puchinoşi ochii, suciţi muşchii, întinse vinele, lăboase copitele Cămilei, cu suleget trupul, cu albă pielița, cu

---

[25] Dimitrie Cantemir, *op. cit*., p. 493.

[26] Vezi Esop, fabula 191, *Iepurii şi broaştele*, în *Fabule*, traducere de Traian Lăzărescu, p. 102.

[27] Lucru abil observat de Ştefan Lemny, în *Cantemireştii*, pp. 50-51: „Înflăcărarea lui se trezeşte în faţa frumuseţii Helgăi, o tânără care a frânt multe inimi. Nimic nu ne interzice să ne imaginăm că a cedat în faţa unei pasiuni cât se poate de palpabile pentru fata cu piele albă, ochi blânzi şi negri, cu mijlocul tras prin inel, care a servit drept model pentru personajul său. Indignarea exprimată la ideea căsătoriei de convenienţă la care ea trebuie să se supună şi critica virulentă a unirii cu forţa a doi parteneri ce nu sunt făcuţi unul pentru celălalt par a fi ecoul sentimentelor sale profunde...”. În ediţia franceză, Ştefan Lemny, *Les Cantemir: l’aventure européenne d’une famille princière au XVIIIe siècle*, Editions Complexe, Paris, 2009, p. 57.

negri şi mângâioşi ochii, cu supțiri degéțelele, cu roşioare unghişoarele, cu molceluşe vinişoarele, cu iscusit mijlocelul şi cu rătungior grămăgiorul Helgii, ce potrivire, ce asămănare şi ce alăturare are? O, noroc orb şi surd, o, tiran nemilostiv şi păgân fără lége, o, giudeț strâmb şi fățarnic, pravilă strâmbă şi fără canoane! Ascultați, morților şi priviți, viilor: Cămila cu Helge să împreună, filul şi şoarecele să cunună şi dealul cu valea să iau de mână. Ce uréche au audzit, ce ochiu au vădzut sau ce gură din véci lucru ca acesta au povestit? (Tacă, dară, pripitorile unde cântăursitorile, că nici neam cu neam, nici chip cu chip, nici féliu cu feliu a potrivi caută, ce numai ce va face şi lucreadză ce-i place)”[28]. Ca semn al supremei indignări, este apostrofată instanța divină, căreia i se reproşează tolerarea unei asemenea trădări a firii, a unei încălcări a firescului. Întregul echilibru al lumii pare năruit odată ce bunul-simț a fost atât de brutal încălcat. Faptul că acest *lamento* este construit de Cantemir cu atâta atenție, că i se conferă nu doar ritm şi rimă, ci reale imagini poetice, ba chiar şi o tensiune lirică rară pe parcursul întregii *Istorii* şi de negăsit în literatura noastră de până în acel moment, faptul că sunt invocate toate instanțele care ar trebui să vegheze la bunul mers al lumii (Dumnezeu, dreptatea „sfântă”, norocul „orb şi surd”, morții şi viii) denotă extrema implicare a naratorului/ autorului. Deocamdată, este greu să decizi ce anume îi stârneşte într-o asemenea măsură indignarea: propria slăbiciune în fața farmecelor Helgei ori aversiunea, chiar ura față de Strutocamilă, pe care nu şi-o poate reprima? Să amânăm puțin răspunsul, pentru a comenta pasajul care urmează, revelator din acest punct de vedere.

Părând să accepte, în cele din urmă, grozăvia acestei uniuni, punând-o pe seama „norocului”, înțeles, ca la Miron Costin, cu sensul de soartă, naratorul regizează, maliții, o situație în care un întreg alai, deloc demn („țințarii cu fluiere, grierii cu surle, albinele cu cimpoi cântec de nuntă cântând, muşițele în aer şi furnicile pre pământ mari şi lungi danturi rădicară, iară broaştele toate împreună cu broatecii”) cântă acest imn nupțial:

„Prundul Evfrathului mărgăritarul naşte,
Cămila din iarbă cele scumpe paşte.
Mâna Afroditii cunună împletéşte,
Evfrathul Evropii nou lucru scornéşte.
Din cele cu soldzi Helgile iveşte.
Norocul ce va toate biruieşte.
Cununa împletită norocul o tinde,
Capul fără crieri cu mâna o prinde.

[28] Dimitrie Cantemir, *op. cit.*, p. 493.

O, Helge ficioară, frumoasă nevastă,
Nevastă ficioară, ficioară nevastă,
Cămila să ragă, tâlcul nu-nțăleagă.
Margă la Athina ce ieste s-aleagă.
Ficioară nevastă, nevastă ficioară,
Peste şese vremi roadă să-i coboară,
Fulgerul, fierul, focul mistuiască.
Patul nevăpsit nu să mai slăvască"[29].

Prin urmare, procedeul este cât se poate de potrivit: Cantemir intuieşte că nu îşi poate asuma naratorul (de fapt, în mentalitatea sa, autorul însuşi) insinuările atât de malițioase la adresa necinstei Helgei; mai potrivit este să folosească banala evocare, punând totul pe seama unor nevinovate şi aparent inofensive ființe, nu întâmplător rămase în umbra anonimatului. Pasajul, considerat de Nicolae Manolescu drept „primele noastre versuri în cod (şi, desigur, cu cheie), în maniera Góngora-Marino"[30] este, de fapt, o simplă aluzie, foarte transparentă: mintea cea puțină a Strutocamilei nu poate pricepe că soția sa nu era fecioară şi că, în plus, la căsătorie era deja gravidă, urmând să nască peste şase luni. Reiau verdictul mai sus formulat: simțindu-se neputincios în planul faptelor, autorul se răzbună în planul ficțiunii. Prin urmare, degeaba i-au reproşat unii comentatori[31] faptul că este nedrept: la urma urmelor, principele

---

[29] *Idem*, p. 494.

[30] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008, p. 81.

[31] Tonul îl dă un cărturar precum D. Russo, care publică şi cele câteva scrisori în greceşte rămase de la Ana Racoviță: „Despre Ana, soția lui Racoviță, ştim mai multe decât trebuie, prin ponegririle lui Dimitrie Cantemir. Se ştie că Racoviță ținuse în prima căsătorie pe Safta, sora lui Cantemir, iar în a doua a luat de soție pe fiica spătarului Dediu, Ana, renumită pentru frumusețea ei. Cantemir, în pamfletul său pătimaş, cunoscut sub numele de *Istoria ieroglifică*, nu se dă îndărăt de la nici o grosolănie în patima sa de răzbunare contra fostului cumnat, care mai târziu devine un rival primejdios, şi necruțând nici viața privată a lui Racoviță, batjocoreşte şi caricaturizează atât chipul bărbatului cât şi cinstea soției. (...) Domnescul autor ne dă cântecul broaştelor şi brotăceilor în 16 versuri, al cărei conținut e aşa de pornografic şi defăimător pentru cinstea Anei, încât nu ştiu dacă mai există în toată literatura românească veche ceva la fel". (D. Russo, *Din corespondența Doamnei Anei Racoviță* (1708-9), extras din Convorbiri literare 45 (1911), pp. 14-15.) Foarte aspru este şi Nicolae Iorga, în nota 362 din capitolul dedicat lui Cantemir în sinteza sa *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea (1688-1821)*, vol. I., ediție îngrijită de Barbu Theodorescu, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1969, p. 290:

scria o operă de ficțiune, nu lipsită, ce-i drept, de o motivație revendicativă, prin urmare, avea tot dreptul să-şi ia libertatea de a aranja lucrurile cum îi convenea mai mult.

În plus, cred că trebuie mutat accentul: Helgea este un personaj secundar, deci nu ea se află în cătarea autorului. Adevărata victimă este Strutocamila, soțul încornorat, în roman, atât la propriu cât, iată, şi la figurat. Onoarea lui este cea pătată, odată cu aşternutul nepătat, nu cea a nevăstuicii, predispusă, conform selecției pe care o operează Cantemir în sursele sale, la o asemenea ispravă. Stă în firea Helgei să aibă un astfel de comportament, câtă vreme Strutocamila, hibridul grotesc, îşi forțează propriul statut şi propria condiție însoțindu-se cu o aşa frumusețe; prin urmare, merită cu prisosință dezonoarea care i se face. Cred că este cea mai potrivită concluzie prin care se poate încheia acest capitol.

Nu înainte de a relua ideea de bază a acestui studiu: atitudinea lui Cantemir față de simbolurile medievale nu mai este una pioasă, de obediență, ci una modernă, adeseori impertinentă, iconoclastă chiar. Un medieval nu şi-ar fi permis să facă dintr-un simbol al lui Hristos şi al Fecioarei Maria imaginea unei femei uşoare, adulterine. Cantemir, dimpotrivă, îşi provoacă sursele şi le manipulează pentru a-şi atinge scopurile nu doar estetice, ci şi punitive, vindicative.

———

„Grosolănia ce se ascunde e aceasta (ne-o explică însuşi Dimitrie): Mihai e sterp, iar nevasta lui ar fi putut, înainte de a se mărita cu dânsul, să fi creat o familie". De asemenea, vezi nota 324, în ediția Dimitrie Cantemir, *Opere complete*, vol. IV, *Istoria ieroglifică*, text stabilit şi glosar de Stela Toma, prefață de Virgil Cândea, Studiu introductiv, comentarii, note, bibliografie şi indici de Nicolae Stoicescu, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1973, p. 324: „În această poezie D.C. ponegreşte pe Ana Racoviță, fiica lui Dediu spătarul, pe motiv că nu şi-ar fi păstrat fecioria înainte de nuntă. Ținând seama de tot contextul, se pare că învinuirea de imoralitate este o calomnie la adresa tinerei şi frumoasei soții a domnului Moldovei".

5. Cu Brebul la psihanalist

Pe cât de generos, deşi stereotip, este prezentat castorul în absolut toate enciclopediile şi bestiarele Antichității şi ale Evului Mediu, pe atât de sărăcăcios şi simplist este personajul lui Cantemir. Nu doar că este redus la o singură trăsătură (nu ar fi fost nici o noutate, şi în bestiare la fel i se întâmpla), dar rolul său este aproape nesemnificativ. El apare în primele pagini ale romanului, printre animalele cu propensiuni amfibice şi intervine o singură dată direct, demascând căderea din rang sau coruperea naturii Vidrei, după care dispare, ca şi cum n-ar fi existat. Mai este evocat fugitiv de alte personaje, cât mai persistă discuțiile asupra Vidrei şi atât. Castorul din *Istoria ieroglifică* nu lasă nici o urmă.

Reiau un mic fragment din intervenția sa, pentru a insista asupra unicei sale trăsături: „toată lumea ştie că partea trupului cea roditoare, carea în cevaş macara betejindu-să, de grabnică moarte aducătoare ieste, pentru a vieții sprijeneală a o rumpe şi de la noi a o lepăda, nici ne îndoim, nici ne ferim”[1]. Din câte se observă, castorul nu numai că nu-şi ascunde, dar se şi laudă cu beteşugul său, pe care are naivitatea de a-l considera „a sufletului vitejie”. Ba chiar îi reproşează Vidrei (şi, vom vedea, pentru asta îi şi poartă pică) faptul că, fiind odinioară din acelaşi neam, acesta a renunțat la automutilare şi astfel şi-a pervertit blânda natură: „Aceasta dară a sufletului vitejie, precum am dzis, vădzind că la dânsa din dzi în dzi scade...”[2]. Prin urmare, blândețea este pusă în directă legătură cu renunțarea la organele bărbății. Aici, Cantemir este pe aceeaşi lungime de undă cu toți autorii care au scris despre obiceiul castorului de a se autocastra. Isidor din Sevilla (XII, 21) chiar deriva de la acest obicei numele animalului: „*Castores* sunt numiți astfel de la *castrare*”[3]. Altfel, dacă parcurgem culegerile şi bestiarele din trecut, de la Fabulele lui Esop (153), Plinius (VIII, 47)[4] ori *Măgarul de aur* al lui Apuleius (I, 9)[5] la *Fiziologul* grec şi

---

[1] D. Cantemir, *op. cit.*, p. 421.
[2] *Ibidem*.
[3] Isidor din Sevilla, *op. cit.,* p. 252.
[4] Plinius, *op. cit.*, p. 84: „Castorii din Pont îşi taie singuri organele genitale, când sunt amenințați de primejdie, ştiind bine că pentru asta sunt vânați; medicii numesc

cel latin, la Aelian (VI, 34)[6] şi bestiarele medievale franceze ale lui Pierre de Beauvais, Guillaume Le Clerc, Richard de Fournival, Philippe de Thaon ori Brunetto Latini, întâlnim un acord perfect, care merge de cele mai multe ori până la reluarea *tale quale* a fabulei din *Fiziolog*. În secolul al XII-lea, Bernardus Silvestris îl pomeneşte printre animalele începuturilor în *Cosmografia* sa: „Înaintează şi castorul grăbit, să smulgă din propriul/ corp bunul de preț pe care duşmanul avar îl urmăreşte”.[7] Sursa primă pare a fi fabula esopică: „Castorul e un animal cu patru picioare care trăieşte în lac. Se spune că boaşele sale sunt folositoare ca leac pentru felurite boli. Dacă vede vreodată că-l urmăreşte cineva, castorul, ştiind că e fugărit pentru boaşe, se foloseşte de sprinteneala picioarelor şi scapă nevătămat. Dar când se vede încolțit, îşi smulge boaşele cu dinții şi, aruncându-le, îşi mântuie viața. Tot aşa şi oamenii înțelepți, când sunt urmăriți pentru bogățiile lor, ca să nu-şi primejduiască viața, le sacrifică”[8]. Oricum, imaginea devenise deja un loc comun la finele Antichității,

———

produsul obținut *castoreum*. În celelalte privințe, castorul are muşcătură puternică, cu care retează, cu uşurința unei securi, copacii din apropierea apelor curgătoare; dacă a prins între dinți o parte de corp a unui om, nu slăbeşte strânsoarea înainte de a auzi scrâşnetul oaselor sfărâmate. Are coadă de peşte, iar în rest arată ca o vidră. Şi castorul şi vidra sunt animale acvatice şi amândouă au blana moale ca fulgul”.

[5] Apuleius, *Metamorfoze sau Măgarul de aur*, traducere din limba latină şi note de I. Teodorescu, ediție revăzută şi întregită, cu un cuvânt înainte de Ion Acsan, Editura Leda, Bucureşti, 2005, p. 18: „Pe un ibovnic al ei, pentru că-i fusese infidel, cu o singură vorbă l-a transformat în castor sălbatic. Cum acest animal, atunci când se teme să nu fie prins, scapă de urmăritorii săi tăindu-şi podoabele bărbăției, ea voi să aibă şi el aceeaşi soartă, pentru că iubise pe alta”.

[6] Aelian, *op. cit.*, vol. III, p. 51: „Castorul este o creatură amfibică: ziua trăieşte ascuns în râu, dar noaptea cutreieră țărmul, hrănindu-se cu ce poate găsi. El înțelege motivul pentru care îl urmăresc vânătorii cu atâta înflăcărare şi impetuozitate şi îşi coboară capul şi cu dinții îşi taie testiculele şi le aruncă în calea acestora, ca un om prudent care, căzând în mâna tâlharilor, sacrifică tot ceea ce cară cu el, pentru a-şi salva viața şi care îşi pierde avutul ca răscumpărare. Odată ce şi-a salvat viața autocastrându-se şi este din nou hăituit, castorul se ridică şi arată că nu are de ce să fie urmărit cu atâta ardoare şi îi scuteşte pe vânători de efortul lor, căci aceşti apreciază mai puțin carnea sa.”

[7] Bernardus Silvestris, *Cosmografia*, ediție bilingvă, traducere de Ana Palanciuc şi Florina Ion, tabel cronologic şi indici de Ana Palanciuc, studiu introductiv de Michel Lemoine, postfață de Jean Jolivet, Editura Polirom, Iaşi, 2010, p. 87.

[8] Esop, *Castorul şi vânătorii*, în vol. Esop, *Fabule*, traducere, prefață şi note de Traian Diaconescu, Editura Univers, Bucureşti, 1972, p. 71. Am preferat această traducere celei realizată de Traian Lăzărescu, întrucât este mai puțin eufemistică.

de vreme ce Juvenal o actualizează atunci când, în *Satira a XII-a*, compară gestul disperat al unui Catul, care-şi aruncă în mare uriaşa avere, pentru a scăpa cu viaţă dintr-un naufragiu, cu cel similar al animalului nostru: „Precum castorii, jertfindu-şi cel mai scump din mădulare,/ Singuri ei, de bunăvoie, bucuros se jugănesc,/ Fuduliile smulgându-şi, ca pe-un leac doftoricesc”[9]. Tot cam în aceeaşi perioadă, Lucretius oferă, în *De rerum natura* (VI, 794-796), şi explicaţia uneia dintre utilizările mădularelor la care bietul castor se vedea nevoit să renunţe: „Apoi femeia îndat’ ce puţin castoreum miroase,/ Cade în somn şi-i alunecă lucrul din gingaşa-i mână,/ Dacă aceasta se-ntâmplă în vremea lunarelor curgeri”[10]. Nu văd ce-aş putea comenta.

În epoca Renaşterii, Andrea Alciati revine, în *Emblematica* sa, la morala fabulei lui Esop, înfăţişându-l pe castor, hăituit de doi ogari, lepădându-şi „bijuteriile de familie”, ceea ce ar demonstra faptul că e mai înţelept să renunţi la bani pentru a-ţi salva viaţa.[11] Să redăm însă, în pofida obedienţei sale faţă de sursele mai sus citate, şi textul *Fiziologului latin,* care a impus tradiţia în lumea creştină, întrucât avem de a face cu un text mai ordonat decât în cel grec: „Există un animal numit castor, foarte blând, ale cărui testicule se folosesc în medicină pentru a trata diferite boli. Fiziologul i-a descris natura spunând că, după ce i-a luat urma, vânătorul îl hăituieşte, iar castorul, privind înapoi şi văzându-l pe vânător cum vine în spatele său, îndată îşi retează cu o muşcătură testiculele aruncându-le în faţa aceluia, şi astfel scapă cu fuga; iar vânătorul, apropiindu-se, le culege şi apoi nu-l mai urmăreşte, ci se îndepărtează de el. Însă, dacă se întâmplă din nou ca un alt vânător, în căutare de vânat, să-l găsească şi să-l urmărească, atunci castorul, văzând că nu mai poate să scape, se ridică în două labe şi-i arată vânătorului părţile sale bărbăteşti; vânătorul, văzând că-i lipsesc testiculele, îl lasă în pace”[12]. Asta e tot; în rest, niciunde, nici o variaţie.

Două aspecte trebuie evidenţiate din aceste relatări, desigur, în legătură una cu alta: mai întâi, faptul că animalul are suficientă înţelepciune încât să-şi

---

[9] Juvenal, *Satira XII*, în vol. Persius, Iuvenal, Marţial, *Satire şi epigrame*, în româneşte de Tudor Măinescu şi Alexandru Hodoş, prefaţă de I. Fischer, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1967, p. 220.

[10] Titus Lucretius Carus, *Poemul naturii*, traducere, prefaţă şi note de D. Murăraşu, Editura Minerva, Bucureşti, 1981, p. 259.

[11] Andrea Alciati, *Emblematum Liber,* Augsburg, 1531 *(Viri Clarissimi D. Andree Alciati Iurisconsultiss Mediol. Ad D. Chonradum Peutingeru Augustanum, Iurisconsultum Emblematum Liber, MDXXXI)*.

[12] *Fiziologul latin*, p. 35.

sacrifice testiculele pentru a-şi salva viaţa. De aici pornind, tradiția creştină impusă de *Fiziolog* i-a creat reputația unui înțelept, care ştie ce e mai de preţ şi are curajul deciziei spontane. O atât de influentă lucrare a Evului Mediu, precum *Floarea darurilor* atribuia animalului calitatea de a ilustra pacea, redându-i, în termeni care azi ne pot părea debutonați, obiceiul: „Şi poate să se închipuiască pacea unii gadine ce se cheamă castor, ce gonescu vânătorii pentru coaiele lui, ce sânt de vracevanie (leac – *n.m.*). Şi deaca vede că nu poate fugi, elu le rumpe cu dinții, de le leapădă, să le afle vânătorii; iară pre el să-l lase în pace, să nu-l gonească”[13]. Castorul este creştinul care renunță la tentațiile lumeşti pentru a-şi salva sufletul. Ajunşi aici, este tentant să mergem mai departe pe această linie, chiar dacă riscăm să ne îndepărtăm puțin de personajul lui Cantemir. Manifestând o astfel de uşurință în a renunța la ceea ce-l abate de la calea propriei salvări, nu i-a fost greu animalului să devină un model comportamental pentru cei care alegeau viața monahală şi încercau să-şi educe spiritul, astfel încât să fie capabili să sacrifice totul de dragul propriei mântuiri. O foarte interesată relație stabileşte Debra Hassig, care duce lucrurile într-o zonă propice interpretărilor de tot soiul: „Exista o bază scripturală pentru metafora castrării ca îndepărtare a omului de dorințele lumeşti, care, în mod ciudat, nu a fost inclusă în textele bestiarelor. Aceasta este răspunsul lui Hristos la întrebarea discipolilor, dacă este mai bine să rămână necăsătoriți decât să rişte să comită un păcat. Hristos a răspuns: «Că sunt fameni care s-au născut aşa din pântecele maicii lor; sunt fameni pe care oamenii i-au făcut fameni; şi sunt fameni care s-au făcut ei înşişi fameni de dragul împărăției cerurilor. Cine poate înțelege, să înțeleagă» (Matei, 19:11-12)[14]. Unii membrii ai bisericii timpurii, dintre care cel mai cunoscut este Origene, au interpretat pasajul literal şi s-au castrat[15]. Oricum, nu a durat mai mult de secolul a IV-lea până ce asemenea acte de automutilare au fost interzise de conciliile Bisericii şi ideea dominantă a

---

[13] *Floarea darurilor*, *ed. cit*., p. 130.

[14] Întrebarea exactă este: „Ucenicii I-au zis: Dacă aşa este starea omului față de femeie, atunci nu e de folos să se însoare” (Matei, XIX: 10). Vezi *Biblia* Anania, p. 1483, după care am transpus şi citatul din textul Debrei Hassig.

[15] Pentru un excelent comentariu privind gestul lui Origene, vezi Valeriu Gherghel, *Porunca lui rabbi Akiba*, pp. 125-132. De fapt, consideră eseistul ieşean, Origene nu s-a mutilat ca urmare a unei lecturi eronate, literale, tocmai el, care era un maestru al interpretării alegorice a *Bibliei*, pe care o recomanda cu îndârjire. „Pe de o parte, el a respins cu îndârjire literalismul. Pe de alta, l-a practicat.” Şi, mai departe: „La Origene, dacă este un efect de lectură, mutilarea provine din refuzul plăcerii şi, în acelaşi timp, din neputința acestui refuz”.

Părinților a fost că Hristos nu a cerut auto-castrarea, ci abținerea auto-impusă”[16]. Fireşte, când vine vorba de auto-castrare, gândul te duce direct la Origene, după cum simbolul scapetului este Abélard, adus şi el pe calea cea dreaptă de gesult punitiv al unchiului Heloïsei, canonicul Fulbert, pe care ajunge, în memoriile scrise la bătrânețe, intitulate totuşi lucid *Historia calamitatum*, să-l binecuvânteze, considerându-l aducător de înțelepciune. Dar asemenea paralele, oricând posibile, suferă, în pofida atracției pe care o exercită, de neajunsul de a restrânge sensurile fabulei castorului la o zonă a sexualității. Şi totuşi, mai există şi alte păcate, poate nu la fel de atractive, care se cer ținute în frâu. Mie unuia sursa acestei fabule mi se pare mai apropiată de un alt pasaj care apare relatat în evangheliile lui Marcu şi Matei. Iisus predică ucenicilor: „Iar dacă mâna ta sau piciorul tău îți devine piatră de poticnire, taie-l şi aruncă-l de la tine; că mai bine-ți este să intri în Viață ciung sau şchiop decât să ai două mâini sau două picioare şi să fii aruncat în focul cel veşnic. Şi dacă ochiul tău îți devine piatră de poticnire, scoate-l şi aruncă-l de la tine; că mai bine-ți este să intri în Viață cu un singur ochi decât să ai doi ochi şi să fii aruncat în gheena focului”. (Matei, 18: 8-9)[17]. Dar, în aceeaşi evanghelie, în capitolul V, înaintea celor două versete (28-29), apar alte două care ne apropie de castorul nostru: „Ați auzit că s-a spus celor de demult: «Să nu te desfrânezi». Eu însă vă spun că oricine se uită la femeie spre a o pofti, s-a şi desfrânat cu ea în inima lui” (Matei. V: 27-28)[18]. Prin urmare, imediat după blamarea adulterului, urmează recomandarea renunțării la membrul care te duce către (sau direct în) păcat. Iisus doar că nu invocă direct parabola castorului. Şi iată cum ne întoarcem, fără să ne-o fi propus, în aceeaşi blamată zonă a sexualității.

Dar să revenim cu picioarele pe pământ. A doua trăsătură care este, de bună seamă, un rezultat al auto-emasculării e blândețea animalului. De înțeles, aş adăuga... Ce decupează Cantemir din această masochistă mostră de înțelepciune animală? Să amânăm puțin concluziile, pentru a verifica faptele. Deocamdată, celelalte personaje primesc testimoniul Brebului pentru că le convine, nu pentru că vine din partea unui înțelept. Personajul intervine ca martor, nu ca autoritate morală ori intelectuală. Dintre el şi Vidră, cea din urmă este, clar, mai bine pregătită, mai deprinsă cu artificiile retorice. Asta chiar dacă Vidra nu este, aflăm, decât un castor care a renunțat să mai practice obiceiul care face specificul neamului. Dar, conform logicii de famen a castorului, odată

---

[16] Debra Hassig, *Medieval Bestiaries. Text, Image, Ideology*, p. 85.
[17] *Biblia* Anania, p. 1481.
[18] *Idem,* p. 1465.

ce a început să refuze auto-mutilarea, natura sa morală s-a corupt. De aici nu trag deocamdată decât o concluzie provizorie, la care e posibil ca autorul să se fi gândit: Brebul are un potențial de vidră. Altfel spus, de viclenie, lăcomie, ticăloşie etc. Îşi stăpâneşte însă firea predispusă la astfel de metehne necurate, betegindu-se. De altfel, unul dintre înțelepții romanului, Lupul, dezleagă optim întreaga şaradă, în termeni pe care naratorul îi caracterizează ferm: „cuvinte cioplite şi supt pilde oarecum acoperite, însă tocmai la ţenchiul adevărului dusă şi nemerite". Judecata sa dă în vileag nu numai intențiile ascunse ale Brebului, ci şi firea sa frustrată: „Brebul aşijderea ieste jiganie carea, putérea organelor născătoare pierdzindu-şi, în firea şi îndrăpniciia hadâmbilor cade, carile vreunui de duh purtătoriu, pre câți soarele încăldzéşte, priietin adevărat să-i fie, sau binele să-i poftească nici s-au vădzut, nici s-au audzit (că năcazul lipsii la unul scorneşte zavistiia prisosélii la altul). Şi aşé mărturiia lui asupra Vidrii de păcura zavistiii neimată şi neîntinată să să socotească nu să poate (că mai lesne ieste cineva o mie de ani în fântânele catranului să lucrédze şi cu catran să nu să pice decât un ceas zavistnicul cu cela căruia zavistuieşte voroavă să facă şi cuvânt pizmos din gură-i să nu-i iasă). Au doară căci odânăoară un blănariu în meşterşug isteț pre altul în conoştință prostatec au amăgit şi în loc de piiele de breb i-au vândut blană de vidră? Au numai spicul părului şi floarea pieii amânduror asămănându-să, pre Vidra precum odânăoară Breb să fie fost o dovedeşte? Ba mă credeți că, de s-au amăgit ochii prostatecului, nici Vidra, nice piielea Vidrii ființa sa ş-au schimbat. Că firea în lucruri nu în célea ce-şi răduce, ce în célea ce ieste să socotéşte"[19]. Prin urmare, verdictele ciniculuiLup la adresa aparent blândului Breb sunt categorice: „zavistnic", „pizmos". Reluând argumentația celui pe care voia să-l piardă, lăudându-i, perfid, inteligența şi clarviziunea, Vulpea pune şi ea punctul pe i, chiar la începutul părții a II-a: „Şi Brebul, părțile bărbăteşti pierdzindu-şi, în zavistie cade şi pizmă vécinică nu numai asupra bărbaților, ce şi a muierilor ține. Asupra muierilor, căci el cu dânsa pofta şi tragerea firii a-şi împreuna nu poate, iară asupra bărbatului, căci acesta a face din plineala firii poate (că totdeauna orbul asupra ochilor, şi şchiopul asupra picioarelor, şi surdul asupra audzului, şi hadâmbul asupra întregului obidă are)"[20]. Împingând lucrurile mai departe, Vulpea pune întregul comportament reținut al Brebului pe seama complexului său de eunuc, încât, dacă aş dori să mă îndepărtez şi mai tare de romanul principelui, l-aş trece pe bietul animal prin sita teoriilor psihanalitice; dar am să mă abțin, mai întâi

[19] D. Cantemir, *op. cit*., p. 438.
[20] *Idem*, p. 456.

pentru că, oricum, Vulpea face, implicit, şi acest lucru, interpretând comportamentul acestei victime a propriei neputințe prin grila complexelor sale; apoi, pentru că, deşi erudit cum puțini mai erau în epoca sa, Cantemir nu îl citise pe Freud.

Parcursese în schimb o bună parte din sursele clasice mai sus amintite şi selectase ceea ce îi convenea. Să revenim, prin urmare, la întrebarea lăsată suspendată: ce alege Cantemir din scrierile referitoare la castor? Răspunsul e simplu: alege gestul auto-mutilant, fără a-i mai împrumuta şi semnificația spirituală. Cu alte cuvinte, alege doar partea epică, nu şi sensul alegoric. Nu mai transformă povestea într-o pildă. La fel cum procedează şi cu nevăstuica, din reprezentarea căreia nu reține decât faptul că primeşte sămânța masculului pe gură, dar nu ridică la un nivel alegoric această meteahnă. Cantemir citeşte, când îi convine, *au pied de la lettre*. De fapt, atitudinea naratorului şi a celorlalte personaje față de obiceiul Brebului este mai curând disprețuitoare sau oricum neutră, dar admirativă în nici un caz. Vulpea este în asentimentul tuturor când rosteşte răspicat un adevăr care îl descalifică pe Breb. Din animalul care pentru antici simboliza chibzuirea, iar pentru creştini disponibilitatea de a se rupe de valorile lumeşti, pentru a se dedica întru totul celor spirituale, nu mai rămâne decât un frustrat care judecă lumea cu răutatea la care crede că handicapul său îi dă dreptul.

Dar cărturarul mai lasă pe dinafară o trăsătură pozitivă a castorului care, ce e drept, este de cele mai multe ori trecută cu vederea în favoarea nenorocirii pe care şi o provoacă: reputația sa de arhitect, de bun constructor. Dar ce să facem, un scopit stârneşte interesul într-o mai mare măsură decât un artist... Aşa trebuie să fi fost şi pe vremea lui Albert cel Mare (XXII, 39), care nu a avut nici un succes negând primul fapt şi insistând asupra celei de a doua calități: „Legenda cum că, odată deranjat de un vânător, castorul se va castra singur cu propriii dinți, aruncând moscul mirositor şi că, mai târziu, dacă un castor castrat este surprins de un alt vânător, se va ridica pe picioarele din spate pentru a arăta că nu mai are mosc este absolut falsă. Eroarea acestei fabule a fost demonstrată în mod repetat de observatori chiar din țara noastră. Folosindu-şi dinții, castorul doboară arbori de lungimi predeterminate şi construieşte locuințe pe țărmurile apelor curgătoare. Aceste structuri precum stăvilarele sunt accesibile prin intrări care conduc la camere pe care animalul intenționează să le locuiască. Castorul construieşte aceste locuințe cu două sau trei camere la un nivel de jos şi la altul mai înalt, astfel încât să poată urca sau coborî în funcție de nivelul apei. În timp ce construieşte acest stăvilar, se crede că castorul comandă un sclav din specia sa. În timp ce sclavul stă culcat pe spate în apă, castorul care taie lemne

stivuieşte bucăţile de lemn pe abdomenul acestuia, balansându-le între picioarele lui. Constructorul înşfacă apoi coada sclavului şi o trage prin apă până la locul construcţiei şi în acest fel îşi ridică, treptat, casa"[21]. Nimeni nu ia însă în seamă observaţiile lui Albertus Magnus. Potenţialul alegoric al auto-emasculării atrăgea încă prea mult şi, poate, la fel de mult atrăgea şi amănuntul picant, buruienos. Majoritatea imaginilor înfăţişându-l pe castor au grijă ca testiculele acestuia să fie foarte vizibile, nu doar prin situarea lor în prim-plan, ci şi prin supradimensionarea lor[22]. De multe ori, astfel de imagini alegorice creau prilejul reprezentării unor părţi ale corpului considerate tabu. E vorba, cum se înţelege de la sine, de tot ceea ce ţine de sexualitate. Cantemir tot în această direcţie a marjat, lăsând să se înţeleagă că un om care nu este întreg nu are cum să se bucure de stima celorlalţi.

Să nu uităm că epoca şi mediul în care a redactat *Istoria ieroglifică* nu duceau lipsă de exemple de Brebi. Pe de o parte, în întregul Imperiu Bizantin modelul eunucului era cum nu se poate mai familiar: de-a lungul secolelor, fie sunt înregistraţi mulţi sfinţi cu acest beteşug, fie unii protagonişti ai istoriei. Uneori, funcţii-cheie în aparatul de stat erau ocupate de aceşti mutilaţi, care nu puteau pretinde puterea deplină: legile Imperiului Bizantin interziceau ca un om cu beteşug să poată fi numit împărat. Dar tocmai această „calitate" îi făcea să fie preferaţi de unii împăraţi, care astfel puteau să fie siguri de credinţa acestora. Sigur, statutul lor era acela de servitori ai împăratului, care aveau însă putere militară sau administrativă[23]. Prin urmare, fenomenul s-a extins, astfel încât, în multe situaţii, autoemascularea devenise o metodă de parvenitism social. Medicii se castrau pentru a avea acces la o clientelă feminină din clasele bogate, părinţii îşi castrau copiii pentru a le uşura reuşita socială. Acest model, alături de cel al eunucilor de la Curtea otomană, trebuie să fi fost vizat şi de Cantemir, un bun cunscător al istoriei bizantine. În plus, o astfel de variantă îi oferea şi avantajul de a extrage modelul comportamental al castorului din zona spirituală, impregnată de interpretările alegorice creştine ce au urmat *Fiziologul*. Nu trebuie scăpat din vedere încă un amănunt: Cantemir putea găsi şi acasă câteva exemple de castraţi. Dintre aceştia, Iane Hadâmbul este, cu siguranţă, cel mai cunoscut. Nu doar pentru că a întemeiat, la 1659, schitul Hadâmbul de lângă

---

[21] Albert the Great, *op. cit.*, pp. 91-92.

[22] Vezi Debra Hassig, *op. cit*., reproducerile din finalul cărţii.

[23] Kathryn M. Ringrose, *The Perfect Servant. Eunuchs and the Construction of Gender in Byzantium*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 2003, p. 163-184.

Iaşi, ci şi pentru că, în *Cronica anonimă a Moldovei*, atribuită eronat de către Mihail Kogălniceanu lui Nicolae Costin, el este înfățișat într-o ipostază cum nu se poate mai demnă: neavând mare lucru de pierdut, el are curajul de a îi spune verde în față domnitorului Duca Vodă că greşeşte. Redau pasajul, întrucât el reprezintă un exemplu cât se poate de concludent că şi în Moldova secolului al XVII-lea un eunuc avea acces la funcții importante şi, în plus, că el îşi putea permite să-şi păstreze demnitatea. Sangvinarul Duca Vodă tocmai legase de tunuri trei văduve, pentru a le forța să îi ofere o avere, a soților decedați, care în realitate nu exista. Este exact momentul când Iane Hadâmbul îl înfruntă: „«Domne, mă rog să aib la Măria-Ta pas, să grăiesc Măriei-Tale doă-trei cuvinte. Eu, Domne, coi n-am, muiere n-am, copii n-am, se mă tem de osânda lor; in trecute dzile te-ai mâniat Măria-ta pe mine, ai trimis un Armaş să mă înece în Bahlui, el, bată-l Dumnedzeu, armaşul, (şi să mă ierți iubite cetitoriu) n-au păzit să mă înece, ci m-au îngăduit până te-ai desmâniat Măria-Ta şi m-ai iertat. Ci acum îndrăsnesc de grăiesc Măriei-Tale pentru cele trei giupânese sărace, ce şed legate la pusci, că văzd că nime nu-ți îndrăsnesce a grăi Măriei-Tale, ci eu am îndrăsnit: una, că-s bucuros cu un ceas mai înainte să mor; a doua, ce nu s-a audzit nici într-o țară, nici aflu scris nici în istorii acesta, să să închidză şi să se lege la pusci femeile boierilor, deca mor». (Atunci să fie dzis Duca Vodă: să-i bată Dumnedzeu, păgânii); şi îndată au învățat de le-au slobodzit, că acum şi boierii stau încremeniți şi îşi căutau loc cine incotro va lua”[24]. Un asemenea model nu îi convenea lui Cantemir, în intenția căruia Brebul trebuia să joace un alt rol: cel al frustratului, al neputinciosului, lipsit de orice implicație spirituală a beteşugului.

În secolul al XVIII-lea, deci în epoca lui Cantemir, desigur că se ştia că povestea auto-castrării e o simplă fabulație, de vreme ce Buffon atrage şi el atenția asupra calităților de bun organizator ale castorului şi, mai ales, asupra inteligenței sale: „Castorii reprezintă poate singurul exemplu ce mai dăinuie şi acum, ca un monument vechi al inteligenței animalelor, inteligență ce, deşi infinit inferioară ca principiu celei omeneşti, presupune totuşi nişte proiecte şi raporturi comune: proiecte care, având drept bază o asociație de indivizi şi ca

---

[24] *Letopisețul Moldovei (1662-1711)* de Logofătul Nicolae Costin (de fapt, pseudo-Nicolae Costin sau Cronica anonimă a Moldovei – *n.m.*), în vol. *Cronicele României sau Letopisețele Moldaviei şi Valahiei*. A doua edițiune. Revădzută, îndzestrată cu note, biografii şi facsimile, cuprindzând mai multe cronic nepublicate încă; şi, ca adaos: Tablele istorice ale României de la 1766 la 11 februarie 1866. De Mihail Kogălniceanu. Tomu II, Bucuresci, Imprimeria Națională, C.N. Rădulescu, Strada Academiei 24, 1872, p. 20.

obiect construirea unui stăvilar, ridicarea unui gen de orăşel, întemeierea unui fel de comunitate asemănătoare unei republici, presupun un mod anumit de a comunica şi de a acționa împreună”[25],. Naturalistul francez descrie pe larg locuințele pe care le proiectează castorii şi forma lor de organizare socială, încât, contaminat poate de avântul utopic al Epocii Luminilor, sugerează, fără să folosească termenul, ideea unui falanster al animalelor, care funcționează ireproşabil. O mică utopie se ascunde sub forma unui demers cu pretenții ştiințifice.

Cantemir a preferat însă partea cea mai anodină a relatărilor privitoare la acest animal. A ales auto-castrarea şi a respins orice altă semnificație a acestui gest. Prototipul personajului, postelnicul Burnaz, trebuie să-l fi enervat tare mult pe tânărul principe.

Dincolo de aceste răstălmăciri ale tradiției, rolul insignifiant al personajului în economia intrigii spune el însuşi multe despre caracterul său. Dar chiar şi aşa stând lucrurile, nu are cum să nu ne rețină atenția o foarte subtilă observație a aceleiaşi Debra Hassig: „La fel ca şi vulpea, castorul are un partener antitetic în unicorn, cel puțin la nivel literal. Unicornul este un animal feroce a cărui distrugere este adusă de o fecioară, în timp ce castorul este un animal blând a cărui virginitate autoimpusă îi salvează viața. La nivel alegoric, relația antitetică dintre aceste două animale se încheie, căci ambele reprezintă tipuri virtuoase: castorul renunță la păcat, iar unicornul se sacrifică în maniera lui Hristos”[26]. Doar că în cartea lui Cantemir aproape toate personajele sunt gândite ca opuse imaculatului Inorog. Însuşi faptul că autorul găseşte potrivit să întoarcă pe dos majoritatea miturilor şi legendelor zoomorfe, selectând, de regulă, doar trăsăturile negative în cazul unor măşti pe care le atribuie inamicilor Inorogului şi doar virtuțile, în cazul celor ce sunt de partea sa, dovedeşte că romanul este gândit maniheist şi are valoarea unei disertații *pro domo sua*. Nimeni nu are dreptul să se situeze în apropierea perfecțiunii personajului principal.

Cu atât mai puțin castorul, devenit, în bestiarul *Istoriei ieroglifice*, un exemplu de fățărnicie frustrată.

---

[25] Buffon, *Pagini din Istoria naturală*, traducere, prefață şi note de de Pan Izverna, Editura Ion Creangă, Bucureşti, 1981, p. 67.
[26] Debra Hassig, *op. cit*., p. 92.

6. Filul cratofil

Înainte de a deveni propriu-zis un personaj în *Istoria ieroglifică*, Filul, adică elefantul (numit, în alte texte vechi româneşti, *pil* ori *fildiş*), este precedat de faima sa. Fiind o adevărată vedetă a bestiarelor antice şi medievale, orientale şi occidentale, elefantul trebuie mereu să facă faţă confruntării cu imaginea sa, vom vedea, pioasă, imaculată chiar. Deocamdată, înainte ca personajul romanului să se întrupeze, autorul se foloseşte de simbolistica sa. Pregăteşte, subversiv, terenul pentru direcționarea conflictului într-o anumită direcție. Dorind să ia faţa Papagaiei, Vulpea aruncă în joc, în demonstraţia sa, un argument aparent arbitrar: nu etimologia numelor contează, afirmă ea, ci natura fiecărui lucru în parte, mai puternică decât simbolistica, dependentă, aceasta, de un anumit spaţiu cultural; exemplul pe care îl invocă? „La eghipţiieni numele filului însămneadză chipul împăratului”[1]. O posibilă sursă poate să fi fost *Hieroglyphica* lui Horapollo, în care elefantul apare în repetate rânduri ca simbol al unui rege aflat în diferite ipostaze: fie a unui om puternic, „care ştie să discearnă care sunt lucrurile bune” (II, LXXXIV)[2], fie în altele, în care ar simboliza „un rege care fuge de nebunie şi exces”, la fel cum un elefant se teme de un berbec (II, LXXXV) sau se fereşte de un derbedeu, aşa cum elefantul se teme de guiţatul unui porc (II, LXXXVI)[3]. Oare invocă vicleanul animal această „ascunsă ieroglifă” în mod absolut nevinovat, din pură întâmplare, tocmai într-o discuție privitoare la statutul viitorului epitrop al împărăției animalelor (Strutocamila) sau este o modalitate piezişă de a spune că, de fapt, după dreptate, tronul i se cuvenea Filului? Ce e drept, nu o putem bănui pe Vulpe de un simţ al dreptăţii care să o îndemne să dea adevărul pe faţă, aşa cum va proceda Liliacul, dar sugestia, fie şi involuntară, rămâne. Renunţ să urmăresc acest fir mult prea firav pentru a merita o atenție sporită. Să revin la reputația elefantului. Pe la jumătatea celei de a doua părţi, analizând, pornind de la temeiuri etimologice, natura Strutocamilei, Lupul compară cămila cu... elefantul: „iară peste tot la stat decât alalte mai mare, iară decât filul mai mică

---

[1] Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică, ed. cit.*, p. 449.
[2] *The Hieroglyphics of Horapollo Nilous,* p. 137.
[3] *Idem*, pp. 138-139.

ieste”.[4] Când vine vorba de mărimi impresionante, nu are cum să existe alt termen de comparație. Către finalul aceleiaşi părți, deplângând, indignat, unirea hidoasei Strutocamile cu superba Helgea, autorul nu uită să pomenească, într-o înşiruire a absurdităților, şi figura celui mai mare patruped: „Ascultați, morților şi priviți, viilor: Cămila cu Helge să împreună, filul şi şoarecele să cunună şi dealul cu valea să iau de mână”.[5] Pe de o parte, elefantul este evocat aici în calitatea sa de animal mare, cel mai mare dintre toate, ipostază în care i-a impresionat pe toți învățații antici şi medievali, pe Isidor din Sevilla cel mai mult, de vreme ce deriva numele său chiar de la gabaritul unic al animalului: „Grecii cred că elefantul a fost numit după mărimea trupului său, care o depăşeşte pe cea a unui munte, căci grecii numesc muntele λόφος”[6]; pe de altă parte, nu trebuie uitată nici ciudata sa teamă de şoareci (sau de guițatul porcilor), pe care o aminteşte Albert cel Mare (XXII, 50-51).[7] În fine, cel mai extins fragment care face referire la mască, nu şi la personaj, se află în partea a treia, în ampla descrierea a Cetății Epithimia. Pe unul dintre pereții templului zeiței lăcomiei sunt înfățişate diverse scene zoomorfe, printre care, la loc de cinste, cea a vânării elefantului: „Iară într-un loc lucru foarte frumos la privală să arăta, unde vânătorii măiestrii spre vânarea fililor punea: întâi o groapă adâncă şi largă săpa, apoi din fundul groapei un gârlici strâmpt, până la fața pământului, costiş scotea, în gura a căruia gârlici un harbuz punea. După acéia, fietecare vânătoriu, câte o dobă în spate luând, în pădurea cea mare intra, unde filii îmblând să videa. După ce pre furiş în pădure întră şi fietecarile într-un copaciu înalt să urca, apoi, din toate părțile în dobe lovind, pădurea să răzsuna. Filii, de sunetul dobe-lor spăimântându-să, la marginile pădurii spre câmp ieşiia, unde la gura gârliciului peste harbuz nemeriia. Vânătorii din copaci, vadzind precum filul la harbuz au nemerit, dobele a bate părăsiia, filul cu botul harbuzul clătind, harbuzul pre gârlici în gios a să prăvăli purcedea, filul după harbuz, pentru ca să-l prindză urmând, în groapa cea largă, carea în fundul gârliciului era săpată, întră, şi altă grijă nepurtând, harbuzul să mănânce să nevoieşte. Vânătorii îndată din pădure ieşind, cum mai curând, cu pari şi cu alte zăvoară, carile acolea mai denainte gătate au, gura gârliciului astupă. După acéia, prin câteva dzile pre fii cu foamea domolind, cu lanțuh de grumadzi îl scoate şi unde voia ethiopului ieste, acolo îl duce (că mai tare şi mai vrăjmaşă jiganie decât

[4] Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică, ed. cit*, p. 475.
[5] *Idem*, p. 493.
[6] Isidor din Sevilla, *op. cit*, p. 252.
[7] Albert the Great, *op. cit.*, p. 101.

foamea alta nu ieste)”[8]. Sigur, nu trebuie să ignorăm funcția strict decorativă a acestei scene; dar merită să ne întrebăm permanent dacă opțiunea autorului pentru această scenă şi nu alta nu are cumva o motivație subterană. După cum a demonstrat Cătălina Velculescu[9], Cantemir a decupat versiunea prinderii elefantului, din aşa-numitul *Fiziolog al lui Damaschin Studitul*. Pentru a se putea urmări înalta fidelitate a textului autorului român față de modelul grecesc, redau pasajul imitat: „Iară alții îl prind în alt chip: sapă groapă mare, largă cât încape trupu’ lui şi cât să aibă voe să se întoarcă. Şi groapa, cât merge în jos, o face mai îngustă, ca un gărlici de pivniță. Apoi bagă în margenile gropii doi-trei pepeni mari, ştiind că foarte îi place: şi acolo merge ca să mănânce şi ei se rostogolesc şi merg în jos în groapă şi filul se pogoară în jos ca să mănânce. Şi când merge jos întru strâmtoare şi nu mai poate ca să se întoarcă, atuncea năvălesc vânătorii cu lemne şi-i bat mult şi el neputând să să întoarcă în altă parte nu are ce să facă. Între acei vânători este un om îmbrăcat în haine albe, că-l izbăveaşte de bătăi şi încă îi aduce şi puținel fân şi să obicinuiaşte cu el şi îi are mare dar. Şi aceala cu îndrăzneală să sue sus în spatele lui şi şade”[10]. Întrebarea firească este: de ce nu o fi ales o altă versiune a vânării blândului patruped? De pildă, pe aceea, mult mai cunoscută, relatată în *Fiziolog* şi, de aici, preluată de cam toate bestiarele şi enciclopediile cu pretenții ştiințifice ale Evului Mediu? Mai ales că ea este prezentă şi în textul lui Damaschin Studitul. Redau această legendă în versiunea aceluiaşi cărturar grec: „Iară când vor oamenii ca să-l prinză, taie copacii cei mari şi-i lasă puțintel ațânați şi acel fil are obiceai răzămându-se de copaci, aşa-şi doarme. Şi când va să razime trupu’ lui, să să odihnească şi să doarmă, să taie copacul de tot de greutate şi cade filul jos pre pământ: şi de vreme ce nu are genunchi, nu poate să se scoale şi oamenii îl lasă acolo flămând multe zile. Şi după ce se îmblânzeaşte, îl leagă şi-l duc unde vor”.[11] Să recunoaştem, în varianta aceasta, elefantul este victima unei înşelătorii abile, pe când în prima variantă, cea pe care o preferă Cantemir, el este victima lăcomiei sale, a nechibzuinței. De altfel, la „scara” finală, el

---

[8] Dimitrie Cantemir, *op. cit*., p. 516.

[9] Cătălina Velculescu, *Câteva noi informații despre* Bestiarul *lui Damaschin Studitul*, în vol. *Dimitrie Cantemir. Dimensiuni ale universalității*, coordonare ştiințifică: Pavel Balmuş, Svetlana Korolevski, Editura Gunivas, Chişinău, 2008, pp. 60-61.

[10] *Un „Fisiolog” românesc din veacul al XVIII-lea*, ediție de Cătălina Velculescu şi Lucia Toader, în vol. *Texte uitate, texte regăsite*, vol. V, Fundația Națională pentru Ştiință şi Artă, Bucureşti, 2006, p. 156.

[11] *Ibidem*.

dezleagă fabula în felul următor: „Meşterşugul Porţii spre lucrarea lăcomiei”[12]. Elefantul nu mai este un simbol al chibzuinței, ci unul al cupidității pe care nu şi-o poate stăpâni. Iată cum se explică opțiunea lui Cantemir pentru această scenă: el doreşte să-i inducă cititorului faptul că Filul este departe de ipostaza sa nobilă, de animal inteligent şi credincios, pe care i-o construiseră bestiarele şi lucrările de până atunci. Autorul român răstoarnă fără să clipească o veche şi solidă tradiție, sedimentată vreme de secole. Mai aproape de epoca sa, un Cesare Ripa, în celebra sa *Iconologie*, alegea elefantul drept emblemă a cumpătării (*temperanza*), pornind de la Plutarh, care povesteşte despre înțelepciunea animalului de a-şi chibzui hrana pentru o perioadă mai lungă[13]. Ce s-a întâmplat cu această cumpătare a animalului? Pur şi simplu, ea contravenea intențiilor autorului român, de a face din personajul său o apariție dezagreabilă, nu lipsită de ridicol. Şi mai este un aspect care nu trebuie să ne scape: Cantemir ştia foarte bine cum să-şi construiască mesajul, cum să-şi ducă de mână cititorul către concluzia *sa*. Sunt foarte multe mostre de subtilitate în paginile cărții. Aceasta, privitoare la elefant, nu e cea din urmă. Majoritatea surselor descriu, indiferent de varianta pe care o aleg, prinderea elefantului. Dimpotrivă, în orice ipostază ar apărea, Inorogul este un animal imposibil de capturat, decât cu ajutorul unui vicleşug cu implicații erotice. Cantemir cunoştea foarte bine aceste mituri. Şi atunci, nu a ezitat să se folosească de ele, dar nu într-un mod tezist. Înainte ca cititorul să aibă vreun contact cu Filul, autorul îl avertizează indirect: acest animal se lasă prins cu uşurință. Inorogul, pe de altă parte, nu cade sub nici o formă în capcană. Asta o ştia oricine: ține de esența mitului licornei. Prin urmare, se insinuează de la bun început o antiteză subliminală. Lectura porneşte de la această premisă, întrucât autorul are grijă să monteze în text astfel de capcane. Nu trebuie ignorat nici faptul că, dacă cei doi frați, fiii Monocheroleopardului, cu egale pretenții la domnie, sunt înfățişați sub aceste măşti, a Filului şi a Inorogului, faptul se mai poate explica şi printr-o repetat documentată rivalitate pe care cei doi o au în unele variante ale bestiarului medieval: elefantul nu are nici un alt duşman mai puternic decât el, decât unicornul. Câteva surse semnalează, de fapt, superioritatea acestuia din urmă, singurul capabil să-l ucidă pe uriaşul animal. Printre ele, Isidor din Sevilla (XII, II, 12), care, în pasajul dedicat unicornului, notează: „Adesea se luptă cu elefantul şi îl pune la pământ după ce-l răneşte la abdomen”[14]. Imensa influență

[12] Dimitrie Cantemir, *op. cit*., p. 787.
[13] Cesare Ripa, *op. cit*., p. 619.
[14] Isidore of Seville, *op. cit*., p. 252.

a *Etimologiilor* lui Isidor transformă această confruntare într-un loc comun. Bartholomeus Anglicus, de pildă, insistă asupra sa în lucrarea din secolul al XIII-lea, *De proprietatibus rerum*: pe de o parte, în capitolul destinat elefantului („El are vintrele moi şi spatele tare. De aceea, atunci când se luptă cu un unicorn, el îi întoarce mereu spatele”[15]); pe de alta, mai explicit, în cel care descrie unicornul: „Unicornul se luptă cu elefantul şi îl ucide cu cornul său, pe care i-l înfinge în abdomen” şi încă: „Când vrea să se lupte cu elefantul pe care îl urăşte, îl loveşte în vintre cu cornul său, căci ştie bine că este partea sa cea mai fragilă”[16]. Imaginea apare adesea în reprezentările plastice înfăţişând scene de vânătoare; am găsit-o, de exemplu, într-o tapiserie executată în Flandra în jurul anului 1530, expusă la muzeul Louvre. Cantemir cunoştea, de bună seamă, acest episod şi a construit binomul fratern ţinând cont de el. Prin urmare, acest cuplu este gândit din start în mod tendenţios, stipulând, încă înainte ca personajele să acţioneze, raportul de forţe dintre cei doi fraţi.

Tragem linie şi adunăm: faima elefantului, aşa cum este el invocat deocamdată în *Istoria ieroglifică*, este aceea a unui animal foarte mare, dar cam sărac cu duhul, fricos, uşor de manipulat datorită faptului că se lasă purtat doar de instinct, lacom peste măsură, dar destinat, în pofida credulităţii sale, să fie... „împărat”. Stranie viziune! Nici unul dintre naturaliştii din vechime nu a negat inteligenţa elefantului, ba dimpotrivă, de la Aristotel (IX, 46)[17], la Cicero (*De natura Deorum*, I, 97)[18], Plinius (VIII, 1-3)[19], Filostrat (II, 14)[20], Aelian şi toate

---

[15] *Le livre des propriétés des choses. Une encyclopédie au XIVe siècle*, introducere, traducere în franceză şi note de Bernard Ribémont, Éditions Stock, Paris, 1999, p. 281.

[16] *Idem*, p. 284.

[17] Aristotel, *Histoire des animaux*, tome III, p. 136: „Elefantul este cel mai uşor de îmblânzit şi de domesticit dintre toate animalele sălbatice. Căci el deprinde multe lucruri şi le înţelege, întrucât poate fi dresat chiar şi să se prosterneze în faţa regelui. Are simţurile foarte dezvoltate şi, pe de altă parte, facultatea sa de a înţelege o depăşeşte pe cea a altor animale”.

[18] Cicero, in twenty-eight volumes, XIX, *De natura Deorum*, cu o traducere în engleză de H. Rackham, Harvard University Press, Cambridge, Massaschuetts, William Heinemann Ltd, Londra, 1967, pp. 94-95: *Elephanto beluarum nulla prudentior: at figura quae vastior* =„Elefantul este cel mai înţelept dintre animale, dar cel mai dizgraţios ca formă”.

[19] Plinius, *op. cit.*, p. 64: „Cel mai mare este elefantul, care e, în acelaşi timp, şi cel mai apropiat de sensibilitatea umană, datorită faptului că aceste animale înţeleg limba locului de baştină şi ascultă de comenzi, ţin minte mişcările pe care le-au învăţat, cunosc plăcerea iubirii şi a gloriei; mai mult decât atât, ele posedă nişte calităţi rare şi

bestiarele Evului Mediu, care au urmat îndeaproape *Fiziologul*, cu toții au insistat asupra acestui aspect. Cantemir merge, iarăşi, împotriva curentului. Ignoră toate datele şi testimoniile privitoare la inteligența, înțelepciunea animalului, la prudența şi la firea sa blândă, în fine, la sensibilitatea apropiată de cea umană. Prin urmare, ca să închei acest prolog, merită subliniat că personajul porneşte cu un handicap de imagine. Încă înainte de a apuca să se manifeste, el trebuie să facă față unei proaste reputații, pe care autorul i-o construieşte tendențios, în răspăr cu zestrea sa simbolică.

Personajul este evocat ca îndreptățit la scaunul domniei, dar numai prin prisma mărimii sale. Liliacul este cel care aduce pentru prima oară acest argument: „decât Cămila mai mare Filul şi decât buărul mai iute şi mai cornat ieste Inorogul”[21]. Opoziția este clară încă de la această primă pomenire a pretendentului: câtă vreme Inorogul are toate virtuțile, fiind iute, deci inaccesibil celorlalți şi mai are şi marele avantaj al puterii legendare a cornului său, Filul nu este decât... mare. Atât. Comparația cu fratele său îl striveşte. Şi, ca un făcut, tocmai alături de acesta îl vor invoca inevitabil celelalte personaje. De Inorog se tem cu toții, pe Fil ştiu bine că îl pot înşela, că îl pot, la o adică, controla. Filul nu este decât o palidă replică, nereuşită, parcă în negativ, a perfectului Inorog. Agerimii şi înțelepciunii acestuia le corespund „greuimea” (cum spune un personaj) şi modestia intelectuală a primului născut dintre frați. De altfel, în partea a şasea a romanului, totul este formulat explicit: „grea greuimea filului şi sprintină iuțimea inorogului”[22]. Schema este aceea din basme, unde mezinul este obligatoriu replica reuşită a fratelui mai mare. Atunci când află despre pretențiile (îndreptățite, tocmai de aceea periculoase) ale Filului la tron, un personaj versat, Râsul, pune un diagnostic ireproşabil personajului: „Precum am înțeles, Filul, socotind că după mărimea trupului cinstea să măsură şi epitropiia lui s-ar cădea (ca şi de mainte când Inorogul de la vrăjitori o aflase şi lui în dar şi peste nedejde i-o dăruisă), aicea au fost vinit. (Râsul de vinirea Filului adevărat ştiia, căci pentru ca pre ascuns la Delta să vie el îi poruncisă, iară cu ce gând Râsul aceasta făcusă mai nici el nu ştiia). Iară acmu iarăşi am înțeles, că, pentru alégerea epitropiii Strutocamilei înştiințându-să, cu înfrântă voie, iarăşi la locuri-şi s-au dus (că după véstea morții, véstea

———

la oameni, cum ar fi cinstea, prudența, spiritul de dreptate, chiar cultul astrelor şi venerarea Soarelui şi a Lunii”.

[20] Filostrat, *Viața lui Apollonius din Tyana, ed. cit.,* p. 49: „Acest animal lasă întâietatea doar omului, cred eu, în privința inteligenței şi a voinței”.

[21] Dimitrie Cantemir, *op. cit*., p. 537.

[22] *Idem*, p. 619.

lipsirii cinstii locul cel mai de sus ţine), însă sfatul mieu ieste acesta: Filul după mărimea şi mamina trupului la suflet nepotrivit ieste, căci, după măsura trupului sufletul de i s-ar potrivi, Căprioara Hindiii încotro îi ieste voia a-l purta nu l-ar măguli. Carile, de mâncare de agiuns, de băutură la măsură şi de odihnă la vréme de va avea, cevaşi măcară lucrul mai înainte a ispiti nu va îndrăzni. Şi aşé după voia noastră încotro vom pofti a-l trage, într-acolo va mérge”[23]. Discursul continuă cu cealaltă parte a ecuației: Inorogul este de neclintit, de el trebuie să se teamă cu adevărat, nu de Fil. Dar să insistăm puțin asupra acestui portret, realizat, să nu uităm, înainte ca personajul să apuce să-şi facă propriu-zis apariția pe scena romanului. Mai întâi, este subliniat aici motivul pretențiilor Filului: „mărimea trupului”. Copleşitorului volum al Filului i se opune, firește, inteligența Inorogului. Apoi, Filul este coruptibil, căci el nu îşi doreşte decât valori strict materiale, pe când Inorogul este cunoscut ca un personaj de o intransigență morală dincolo de orice dubiu. Apoi, Cantemir preia una dintre trăsăturile elefantului: blândețea. Pe cât este de mare, pe atât este de blând. Plinius (VIII, 10) nu înceta să se mire pe seama acestei „virtuți”: „Se spune că blândețea acestui animal față de viețuitoarele mai puțin puternice este atât de mare, încât, într-o turmă de oi le îndepărtează cu trompa pe cele care îi ies în cale, ca nu cumva să strivească vreuna din greşeală”[24]. Dar, extrasă din perspectiva binevoitoare, admirată necondiționat, apoi, de creştini, această virtute devine rapid un neajuns: Filul lui Cantemir nu are personalitate, de aceea se lasă amăgit de cel mai paşnic dintre animale. De fapt, el pare a fi o replică a Strutocamilei: la fel cum aceasta se lasă purtată de căpăstru de Pardos, la fel şi Filul se lasă ademenit cu uşurință oriunde.

În plus, în *Fiziolog*, nu mărimea trupului sau forța fizică constituie principalele atuuri ale elefantului. Morala creştină disprețuieşte aceste valori strict materiale. Fabula prinderii animalului cu ajutorul vicleşugului care constă în tăierea unor copaci, reluată de de majoritatea bestiarelor medievale, continuă astfel în *Fiziologul* alexandrin: „Începe atunci să să scoată gemete jalnice şi strigăte de suferință; un alt elefant îi aude vocea şi vine să îi dea ajutor; dar nu reuşeşte să-l ridice pe elefantul care se află la pământ; sosesc atunci alți doisprezece elefanți şi se apucă toți să scoată sunete cu trompa; în cele din urmă, ajunge un mic elefant, care îşi pune trompa sub primul şi care îl ridică”[25]. Prin urmare, nu forța fizică este salvatoare, ci puritatea, forța sufletească. Acest

---

[23] *Idem*, pp. 552-553.
[24] Plinius, *op. cit*., p. 68.
[25] *Physiologos. Le bestiaire des bestiaires*, *ed. cit*., p. 234.

elefant micuț este un simbol al lui Hristos, care nu salvează lumea prin intermediul puterii materiale, fizice, ci prin forța spirituală. Tocmai aceasta îi lipseşte însă Filului din *Istoria ieroglifică*.

Dar nu asta este principala meteahnă a personajului. Dacă ar fi rămas un naiv, un încet la minte, un ticăit, el s-ar fi numărat printre figurile pozitive ale romanului. Cum-necum, el este hăituit, alături de Inorog, deşi nici pe departe cu aceeaşi înverşunare. La o adică, el este o pradă uşoară. Dar, dorind cu orice preț puterea, Filul nu ezită să se târguiască şi se arată dispus să negocieze orice. Autorul nu lasă loc echivocului şi dă în vileag, în termeni cât mai clari, trădarea personajului: „Acestea aşé, iară Filul (carile pre tainá la cetatea Deltii să să fie dus mai denainte s-au pomenit), după ce lucrul împotrivă isprăvit vădzu, cătră Inorog a năzui sili. Filul nu cu bun gând asupra Inorogului la adunări să dusése. (Însă ochiul ceresc toate vede şi cumpăna nevădzută toate în dreptate şi fără cumpănéşte). Iară la înturnare, singur de ascunsul inimii sale vădindu-să şi de greşitul său gând asupra Inorogului căindu-să, în gura mare mărturisi (că tot priietinul din dobânda aurului aflat, decât cel cu legătura firii împreunat, mai de gios şi mai cu prepus ieste)”[26]. Nu doar că autorul deconspiră vicleşugul Filului, nu doar că anticipă şi finalul intrigii (nu e, de altfel, singura oară), dar invocă nu judecata cititorului, ci pe cea divină. Sperjurul este mult mai grav decât unul obişnuit. Filul îşi vinde, de dragul unui avantaj propriu, fratele. Păcatul său este unul mult mai grav decât al celor care îl prigonesc pe Inorog. De aceea, dacă pe ceilalți îi judecă personajul sau autorul, în comentariile sale, pedeapsa Filului va veni de la însuşi Dumnezeu. El are mentalitatea unui Cain. Nu ezită să-şi sacrifice fratele de dragul măririi sau, cine poate şti (Cantemir ezită să adâncească psihologic personajul), din invidie. Atunci când, scăpat din colții Crocodilului, Inorogul se salvează refugiindu-se sub protecția Cocoşului Evropei, Filul nu doar că nu face tot ce poate pentru a-i uşura situația, dar, prinzând un fir, se crede capabil să-l urmeze şi să obțină putere asupra Strutocamilei. Mai isteț, Inorogul ştie că nu caraghiosul animal este cauza prigonirii lor, ci Corbul, creierul întregii ticăloşii. Filul însă, dorindu-şi prea mult tronul, care, e drept, i se cuvenea, îşi pierde luciditatea. Aflând că există o vrăjitoare care l-ar putea ajuta, nu ezită să îi cumpere acesteia serviciile. Cu ce preț însă? Autorul ne-o spune fără înconjur, părând indecis în privința atitudinii morale a personajului: „Jigania lacomă, nu atâta pentru umilință (că lacomul a să milostivi n-au învățat şi, de-au şi învățat, până a nu învăța, au şi uitat), cât pentru grele giuruințăle Filului, prinsă bucuroasă, însă cu această socoteală,

[26] Dimitrie Cantemir, *op. cit.*, p. 558.

adecă întâi de frăţiia şi tovărăşiia Inorogului de să va lepăda. La care cerere, Filul, cu mare ciudesa şi mirarea a toată zidirea, cuvântul îşi dede, socotind că cu vicleşug, vicleşug va vicleni şi cu amăgeală, amăgeala va amăgi, ce în zădar. Că macar că atuncea vrăjitoarea mreajea împleti, laţurile întinsă şi silţele supusă, ce, sau meşterşugul îi era minciunos, sau, de nu era minciunos, era neputincios, de vreme ce în multe chipuri voroava îşi schimba, că uneori dzicea că mreaja asupra Corbului au fost menită, alteori dzicea că asupra Struţului ieste împletită, iară mai pre urmă dzisă că, de nu să va strica vâlfa Inorogului, mreajea lui ceva să vânedze nu poate, căci cu cornul Inorogului are antipathia (aceasta şi socoteala putea da, de vreme ce vrăjile lui spre moarte olăcăriia, iară cornul Inorogului precum purtătoriu de viaţă ieste, cine va tăgădui?). Deci de va fi voia Filului ca în mreaja ce împleteşte struţi să vânedze, întâi cu Corbul prieteşug făcând, de împreunările Inorogului aşeşi de tot să să părăsască. Iară amintrilea, nici vrajea, nici mreajea în ceva a-i sluji poate"[27]. Filul nu ezită, aşadar, să-şi vândă fratele. Incapabil să joace la dublu, suficient de greoi nu doar la trup, ci şi la minte, personajul nu mai stârneşte indignarea autorului, aşa cum se întâmplă în situaţiile în care Inorogul, acest *alter ego*, este nedreptăţit cu brutalitate, ci doar mila; mai precis, o milă ironică, disprețuitoare: „Filul, săracul, sau în prostimea inimii ce avea să amăgiia, sau lăcomiia vânatului spre strâmbătate ca aceasta cu totul a să da îl împingea (atâta nesăţioasă pofta cinstei pre cei ce o doresc orbeşte, cât pentru râsul unui ceas de astădzi plânsul unui an ce vine nu socoteşte). Aşe, Filul, nu numai cu mari giurământuri, precum de multă vreme nici să-l fie vădzut să giura, ce încă precum de l-ar şti unde să află, singur el ştire vânătorilor ar da. Aşijderea, adăogea dzicând, precum şi el cunoaşte că pricina a toată tulburarea a acestor doaă monarhii Inorogul ieste, şi, până el suflă, acestea să răzsufle peste putinţă ieste. Într-acesta chip şi vrăjitoarea pe Fil, şi Filul pe vrăjitoare a amăgi socotiia. Că vrăjitoarea gândiia că de va vâna pre Inorog, fără greş preţul mrejilor de la dulăi îşi va lua, iară Filul chibzuia că de va vâna pre Strutocamilă, pre alte dobitoace spre sine a le întoarce pre lesne-i va fi, şi atuncea Corbul, vrând-nevrând, spre pace a pleca îi va căuta"[28]. Pretenţia Filului că ar reuşi să-i păcălească pe alţii, maeştri ai înşelătoriei, la o adică, este, înţelegem rapid, nu doar inadecvată, ci de-a dreptul absurdă, caraghioasă. Şi totuşi, ticăloşia sa este mai mare decât credulitatea, căci îşi trădează fratele nu doar din calcul, dintr-o viclenie închipuită, nu doar sperând să repare totul mai târziu, ci şi din lăcomie, din dorinţa prea mare de a

---

[27] *Idem*, pp. 710-711.
[28] *Idem*, p. 711.

obține puterea. De fapt, Filul se arată dispus, *dacă altfel nu se poate*, să-şi sacrifice fratele. Nu spun că îşi doreşte asta, dar este pregătit, în caz de necesitate, să accepte şi această ticăloşie. Dovada vine şi ea mai târziu. Atunci când situația se schimbă, devenindu-le favorabilă celor doi frați, Filul se arată iarăşi dispus să renunțe la fratele său la primul impas aparent în care pacea care l-ar fi readus pe tron intră: „Filul cu îmbe mânule pacea priimiia, de vreme ce nu altă, fără numai a sa odihnă socotiia. Încă şi până într-atâta cuvântul către Aspidă îşi dedese, cât, Inorogul pace cu Corbul de nu va face, el fără nici o împiedecare va face şi, pentru a Corbului prieteşug, de toată frățiia Inorogului să va despărți”[29]. Aici nu mai încape nici un dubiu: egoismul este cel care îl împinge să vadă doar propriul beneficiu. El a simțit gustul puterii şi acum îşi doreşte din nou, cu orice preț, să recapete vechile privilegii. Cu prețul trădării sau, de fapt, cu orice preț. Personajul nu pare să aibă scrupule în această privință. Doar conjunctura face ca Filul să redevină epitrop în locul Strutocamilei (al cărui înlocuitor perfect este, în spirit mai ales) fără să fie nevoit să-şi sacrifice fratele pentru aceasta. Ar fi fost un preț pe care, fără îndoială, personajul l-ar fi plătit fără să-şi facă mari procese de conştiință. De aceea, el face parte din tagma imoralilor.

Şi totuşi, tocmai înalta sa moralitate îi făcuse faima în imaginarul medieval. Aceasta şi inteligența, cumpătarea, blândețea. Încă de la Plinius, elefantul era un simbol al fidelității, necunoscând adulterul[30]. *Fiziologul* nu face decât să-i întărească această reputație, pe care o vor prelua, apoi, nuanțând-o, şi Philippe de Thaon, Pierre de Beauvais, Guillaume le Clerc, Brunetto Latini, Richard de Fournival şi toți autorii de enciclopedii. De oriunde am decupa-o, fabula este aceeaşi. Iat-o, în varianta mai comprimată, a *Fiziologuliui latin*: „Există un animal numit elefant. Fiziologul spune despre el că are multă minte, dar nutreşte o foarte slabă dorință de a procrea. Când îi vine vremea şi vrea să aibă pui, merge împreună cu perechea sa spre răsărit, până în apropierea paradisului; iar acolo este un pom numit *mandragora*; mai întâi gustă femela din fructul acelui copac şi îl ispiteşte pe mascul ca, la îndemnul ei, să mănânce. Iar după ce au mâncat amândoi, se împreunează şi pe dată femela rămâne grea; când îi vine sorocul, se duce la un iezer şi intră în apă până la uger şi acolo dă naştere, în apă, din pricina balaurului care o pândeşte, iar dacă naşte în afara apei, balaurul îi răpeşte puiul şi îl înghite. De aceea intră în apă adâncă pentru a da naştere acolo; iar masculul nu se îndepărtează de ea, ci o păzeşte în timpul

[29] *Idem*, p. 751.
[30] Plinius, op. cit., p. 66.

cât naşte, din pricina şarpelui care îi este vrăjmaş elefantului”[31]. Din acest moment, în tradiția cretină, imaginea cuplului de elefanți îi vor evoca pe Adam şi pe Eva. Lupta cu şarpele (pe care, la propriu, o preia Antoine de Saint-Exupéry în *Micul Prinț*, pălăria care reprezintă, de fapt, un elefant înghițit de un şarpe boa nefiind decât o replică desacralizată – de „oamenii mari”, desigur – a conflictului medieval) nu este decât o alegorie a înfruntării binelui cu răul. De aceea, elefantul devine un simbol al înțelepciunii, al precauției obligatorie pentru orice creştin. În plus, Plinius şi, după el, Isidor din Sevilla ori Aelian (IV, 10) vorbesc despre spiritul religios al acestor animale, care, în versiunea ultimului, „atunci când începe să apară luna nouă (...) printr-un act de inteligență natural şi inexplicabil, rup crengi proaspete din pădurea unde se hrănesc, le ridică şi privesc în sus la zeiță, mişcând uşor ramurile, de parcă s-ar ruga, oferindu-i ramuri de măslin, sperând că se va arăta blândă şi plină de bunăvoință cu ei”[32]. Motiv pentru Cesare Ripa (care îl citează pe Plinius) să folosească imaginea patrupedului şi pentru a înfățişa Religia[33].

Personajul lui Cantemir acceptă, din slăbiciune şi dintr-o prea mare iubire de putere, orice compromis. El nu mai impresionează nici măcar prin gabarit, care devine o dovadă clară a prostiei sale (între calitățile fizice şi cele spirituale iscându-se o opoziție convenabilă intențiilor auctoriale). Autorul ignoră astfel, cu bună ştiință, şi o altă imagine-tip care a impresionat imaginarul european încă din Antichitate: elefantul războinic, purtând în spinare un turn. În prima carte a Macabeilor (6, 30-37) această ipostază este înspăimântătoare: „Şi avea o oştire de o sută de mii de pedestraşi, şi douăzeci de mii de călăreți, şi treizeci şi doi de elefanți. (...) Iar elefanților le-au arătat zeamă de struguri şi de dude, pentru a-i stârni la lupte. Apoi au împărțit animalele pe falange şi au pus pe lângă fiecare elefant o mie de oameni îmbrăcați în platoşă de zale şi cu coifuri de bronz pe cap şi cinci sute de clăreți unul şi unul rânduiți pentru fiecare animal; aceştia o luau înaintea mişcărilor animalului şi unde mergea el, acolo se duceau şi ei şi nu se îndepărtau de el. Pe fiecare animal se afla pentru apărare câte un turn de lemn întărit, legat cu chingi; în fiecare erau patru războinici care se luptau din ele şi conducătorul elefantului”[34]. Să observăm că proporțiile numerice contribuie la hiperbolizarea figurii animaliere în acest

---

[31] *Fiziolgul latin*, *ed. cit*., p. 65.
[32] Aelian, *op. cit*., p. 225.
[33] Cesare Ripa, *op. cit*., p. 522.
[34] *1 Macabei*, traducere din limba greacă şi introducere de Gheorghe Ceauşescu, note de Gheorghe Ceauşescu, în vol. *Septuaginta*, vol. III, *ed. cit.*, p. 513.

scenariu beligerant. În a sa *De rerum natura* (V, 1302-1305), Lucretius decupa aceeaşi versiune a uriaşului animal, tranformat în armă de luptă indestructibilă: „Punii dresară, apoi, elefanţii grozavi şi cu trompe/ Şi pe spinare cu turnuri, să sufere rănile luptei/ Şi tulburare s-arunce în marea oştirea-a lui Marte”[35]. În afara acestor surse livreşti, cultura europeană a reținut, fără doar şi poate, spaima pe care a indus-o legiunilor romane apariția trupelor lui Hannibal, însoțite de elefanți, în cel de al doilea război punic. Episodul este descris de majoritatea istoricilor, printre care de Polibius[36]. Pentru europeanul necunoscător al faunei orientale, apariția elefanților a avut impactul înfruntării unor forțe supranaturale. Flaubert a surprins foarte bine această spaimă şi nu a ezitat să reconstituie, în capitolul al VIII-lea al romanului *Salammbô*, episodul impresionant al strivirii mercenarilor răsculați cu ajutorul elefanților, plan ticluit de cartaginezul Hamilcar Barca[37]. Ulterior, animalul devine un obişnuit al menajeriilor romane şi apoi occidentale, impresionând nu prin ferocitate, ci prin blândețe şi docilitate.

Aceasta este tradiția autoritară pe care o deturnează Cantemir. El preia doar amănunte care nu dau tonul, privitoare la mărimea animalului, la forța sa fizică, dar răstoarnă complet esențialul: blândețea devine carență a personalității, fidelitatea se schimbă în predispoziție pentru trădare, inteligența şi cumpătarea lasă locul prostiei şi lăcomiei, forța fizică nu este pusă în valoare şi nu mai stârneşte spaima. Filul este, de fapt, o caricatură a modelului său zoomorf, după cum este una şi a prototipului său real, Antioh. De ce? Pentru că iubeşte prea mult ceea ce nu i se potriveşte: puterea.

---

[35] Titus Lucretius Carus, *Poemul naturii*, traducere, prefață şi note de D. Murăraşu, Editura Minerva, Bucureşti, 1981, p. 223.

[36] O excelentă sinteză a acestui episod (şi al altora) reflectat în literatura latină o realizează Alexandra Ciocârlie, în *Cartagina în literatura latină*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2010. Pentru reconstituirea înfruntării dintre Hannibal şi trupele romane, se poate consulta cu folos lucrarea clasică a lui Theodor Mommsen, *Istoria romană*, ediția a II-a, traducere de Joachim Benno Nikolaus, studiu itnroductiv de Zoe Petre, Vol. I, Editura Polirom, Iaşi, 2009, pp. 335-460. De asemenea, utilă este şi cartea lui Michel Pastoureau, *Les animaux célèbres*, capitolul *Les éléphants d'Hannibal*, pp. 83-87.

[37] Flaubert, *Doamna Bovary. Sallambô*, traduceri de Demostene Botez, Alexandru Hodoş, ediție critică, studiu introductiv, note şi comentarii de Irina Mavrodin, Editura Univers, Bucureşti, 1979, p 506: „Elefanții ceilalți, ca nişte biruitori care se desfată nimicind, călcau în picioare, răsturnau, striveau, înverşunându-se asupra morților şi a sfărâmăturilor de arme”.

7. Vulpea dialectică

Din bestiarul lui Cantemir nu putea lipsi vulpea, aşa cum nu a lipsit din nici o culegere de fabule, enciclopedie, bestiar ori tratat zoologic, din Antichitate până în zilele noastre. Vulpea este, nu mai încape discuție, unul dintre cele mai populare animale, căci faima sa de *trickster* a atras mereu. Deşi e un răufăcător, ei nu i-a lipsit niciodată simpatia cititorilor. Chiar dacă e definită ca vicleană, uneori ticăloasă, ipocrită, fățarnică, cabotină, egoistă etc., vulpea nu îşi pierde niciodată calitatea sa *maîtresse*: isteţimea.

Dacă, de cele mai multe ori, scriitorul român nu pregetă să modifice, ba chiar să întoarcă pe dos datele reprezentărilor canonice ale majorității figurilor animaliere pe care le alege drept măşti, în cazul vulpii el nu îşi mai permite să facă acest lucru: reputația sa de animal şiret este prea puternică pentru a mai putea fi deturnată. Din datele portretului gata realizat, Cantemir nu îşi mai poate extrage personajul, în schimb, îi poate nuanța acțiunile şi se poate răzbuna, către final, conferindu-i un sfârşit care are rolul de a răscumpăra, în ordine morală, ticăloşia marelui ipocrit.

Ceea ce face Cantemir cu asupra de măsură este să detalieze şi să umanizeze fiecare reacție a Vulpii, în limitele previzibile ale comportamentului-tip al acesteia. Personajul nu mai este schematic, monocord, aşa cum apărea în majoritatea operelor al căror protagonist era până la autorul moldav. Pe de o parte, lapidaritatea fabulelor lui Esop, Fedru, Avianus obliga la folosirea clişeelor, pe de alta, scopul moralizator al bestiarelor impunea insistarea pe acele amănunte care slujeau interpretării alegorice. Nici în celebrul *corpus* reunit sub titlul *Roman de Renart*[1] personajul nu este privit mai îndeaproape, fiind mereu surprins în mijlocul faptelor, preocupat să-şi urzească intrigile şi, către final, să îşi apere pielea. Dar o justificare psihologică a acestui

---

[1] Scarlat Struteanu – care, după onomastică, era destinat să se ocupe de romanul cantemirian – susține că poemul medieval îi era cunoscut principelui moldav, care l-ar fi folosit ca model. Vezi Scarlat Struteanu, *Câteva elemente occidentale în opera lui D. Cantemir*, în „Preocupări literare", 1942, p. 452. Mircea Anghelescu susține, dimpotrivă, că este mult mai pertinentă ipoteza unor influențe orientale decât a celor occidentale. Vezi Mircea Anghelescu, *Literatura română şi Orientul*, pp. 27-28.

comportament nu întâlnim nicăieri. Şi nici o explicare a măştii. De regulă, personajul este surprins în tipica-i şiretenie, dar nu este niciodată contemplat de aproape, într-un *stop-cadru* care să favorizeze analiza. El pare a comite permanent răul din reflex sau din raţiuni ce ţin de contextul în care are talentul de a se vârî. Masca este acceptată ca atare şi nu mai capătă nici o altă justificare. În *Istoria ieroglifică,* personajul este privit, deşi fără simpatie, cu mai multă atenţie. Perfidia în sine este un fenomen care pare a-l fi interesat pe autor suficient încât să-şi fi propus o deconvenţionalizare a măştii. Altfel spus, Hulpea lui Cantemir capătă viaţă, nu este o simplă funcţie, cum se întâmplă cu alte, multe, personaje ale alegoriei.

Să privim mai îndeaproape intrarea sa în scenă, care are loc într-un moment-cheie al intrigii: dezbaterea cu privire la natura Strutocamilei, propus pentru cel mai înalt rang în împărăţia animalelor. Într-un astfel de climat încordat, imediat după intervenţia decisivă, deşi dezlânată, a Corbului, orice discurs capătă o importanţă sporită, esenţială. Este timpul ca înţelepţii, cărturarii şi curajoşii să intre în scenă şi să încerce să stăvilească accederea prostiei la putere. Cam aşa trebuie să fi socotit şi Ciacalul, care, onest, recunoscând superioritatea Vulpii sau pur şi simplu, viclean, dorind să se eschiveze, pasând altcuiva sarcina, îi adresează personajului nostru îndemnul de a interveni, dacă nu de dragul dreptăţii, măcar din orgoliu: „Frate Hulpe, dzisă, poţi răbda ca între pasiri dihanie mai cu socoteală şi mai cu meşterşugul loghicăi decât între noi să să afle?”[2] Reacţia celui apostrofat este una subversivă, calculat reţinută: „La aceasta întrebare a Ciacalului râsă Hulpea pe supt mustăţi şi în grabă greu răspunsă (căci la întrebarea grabnică, greu sfat a da, sămn de minte ascuţită ieste)”.[3] Autorul însuşi nu întârzie să comenteze şi să catalogheze gestul. El este semnul inteligenţei, al faptului că Vulpea a priceput intenţia Ciacalului şi că nu va muşca momeala. În plus, e şi semnalul că ea are ceva de ascuns. Prin urmare, răspunsul va fi, după cum îi este firea, învăluit şi foarte bine ticluit: „De n-aşi avea frica Vulturului, când ceva din colţii miei pe ciolanele stârvului ar rămânea, atuncea şi Corbul de uscate vinele goalelor ciolane clonţul ş-ar ciocăni. Ce doaă lucruri sint carile la ivală a mă pune mă opresc: unul, căci că din fire mai bucuroasă sint cu meşterşugul decât cu tăriia a mă sfădi, altul, căci totdeauna voia Vulturului a căuta m-am obiciuit, pentru căci adése la un ospăţ şi la o masă amândoi a ne ospăta s-au tâmplat. Şi aşé adése în mâncări şi în băuturi împreunarea spre cinstea politicească şi dragostea în faţă prietinească a arăta mă

---

[2] D. Cantemir, *Istoria ieroglifică, ed. cit.*, p. 428.
[3] *Ibidem*.

sileşte (căci dragostea cumpărată pre bani sau pre mâncări şi băuturi în sfârşitul acelora şi ea să sfârşéşte. Iară dragostea din suflet adevărată în sărăcie şi în foamete slujba vredniciii îşi arată). Deci, de vii vrea să mă asculți, supt piielea Ciacalului pune meşterşugurile Vulpii şi gura ta grăiască, fie duhurile împingătoare ale méle”[4]. Prin urmare, *meşteşugul* este cel care îi lipseşte Ciacalului pentru a reuşi. Altfel spus, abilitatea de a aranja lucrurile astfel încât ele să devină convingătoare. Este vorba de o artă a persuasiunii şi, de ce nu, a înşelării. În concepția populară românească, ne avertizează Mihai Coman, comentând o legendă culeasă de T. Brill, tocmai această şiretenie a animalului este plasată în prim-plan: atunci când Dumnezeu, dorind a-şi desăvârşi creația, convoacă la sine toate ființele, pentru a le înzestra cu diferite calități, pentru a le deosebi între ele, „Vulpii îi dădu vicleşugul, iar omului meşteşugul” (T. Brill, 1981, p. 464)[5]. Să notăm mai întâi că sensul termenului în romanul cantemirian este exact cel opus folosirii sale din legenda populară. Prin urmare, omul munceşte cinstit, iar vulpea are inteligența de a ieşi din tot felul de situații, de a-şi câştiga traiul înşelându-i permanent pe ceilalți. Comentează mai departe etnologul: „Această antiteză dintre «vicleşug» şi «meşteşug» sintetizează, într-o manieră elocventă, esența profilului folcloric al vulpii. Animalul «roşcovan şi codat» reprezintă perfidia ca stare nativă, ca produs al instinctului şi al luptei orbe de supraviețuire; de aceea el posedă numai «vicleşugul», hoția spontană, amestec ciudat de teamă şi abilitate, de slăbiciune ascunsă şi isteține sclipitoare”[6]. Un portret ce se potriveşte ca o mănuşă personajului lui Cantemir, care se întrece pe sine în perfidia risipită pentru a-şi construi strategia.

Dar în ce constă această strategie? Ea joacă, acum, cartea onestității, a sincerității. Dacă în mai toate reprezentările, animalul apare încercând să îşi ascundă adevărata fire, pentru a-i păcăli pe ceilalți, pentru a-i atrage în capcană, de data aceasta iată-l susținându-şi sus şi tare interesele reale (buna înțelegere cu Vulturul, de care depinde traiul său), dar şi firea vicleană, care o îndeamnă să mizeze mereu pe înscenări. Ce interes ar avea Vulpea să-şi invoce natura înşelătoare şi relațiile cu cealaltă tabără, pe care nu vrea să şi le strice? Ba mai mult, ce interes are să pluseze şi să-şi dea pe față ticăloşia, laşitatea şi toate celelalte trăsături negative pentru care a devenit atât de cunoscută? Discursul său poate să mire, la o primă privire: „Iubite priietine, nu cu divă îți pară pentru căci dziş că cinstea Corbului pentru frica Vulturului păzăsc (căci lucrurile între

---

[4] D. Cantemir, *op. cit*., pp. 428-429.
[5] *Cf*. Mihai Coman, *op. cit*., p. 179.
[6] Mihai Coman, *op. cit*., p. 179.

muritori nu atâtea să isprăvesc ce le poftéşte voia, ca câte să lucreadză ce le dă mâna şi vrémea). Pentru care lucru nu numai a Corbului şi a Vulturului, ce de multe ori şi a Cucoşului voie caut, şi după îndămânarea vremii cinste şi închinăciune a-i da pociu, după vânt întorcând vétrelele (că nebun corăbiier s-ar socoti a fi acela carile pândzele împotriva vântului a deschide ar îndrăzni). Însă adeverit trebuie să fii că cu tot neamul păşirilor dragoste adevărată a avea nu poci (...), că *pentru acesta lucru întâi din fire plecare, apoi de la părinți blăstămare am luat, ca nici odânăoară către cineva de tot inima să nu-m deşchidz (că cu anevoie un gând în doaă inimi a să ascunde poate, pre carile una şi mai nici una de abiia şi mai nici de abiia îl poate stăpâni) şi cu vreo pasire prieteşug adevărat să nu leg, fără numai cu Vulturul şi Corbul, pentru adése hrana împreună, oarece chivernisală poliliticească să fac*. Iară amintrilea oricând cu vreo primejdie simptomatecă pénele le-ar cădea, sau de vremea schimbării tuleielor putérea aripilor şi a zburării le-ar scădea, fără nici un prepus adevărat să fiu om porunciia, precum acestora, oricât de macră şi de vânjoasă carnea le-ar fi, decât stârvul împuțit tot mai dulce ieste. Aceasta, dară, a şti ți să cade, o, iubite frățioare, că precum să dzice din bătrâni un cuvânt şi precum şi noi ceşti mai tineri acmu cu simțirile le-am dovedit (că de multe ori clonțul Corbului şi a Vulturului ochiul Vulpei s-au vădzut scobind)". (*s.m.*)[7] Să se spăşească atât de uşor celebrul *trickster*? Ca să nu cădem în plasă precum Ciacalul, suntem obligați să devenim suspicioşi... Este aceasta o justificare a propriei laşități? În mod straniu, Vulpea este cea care îşi defineşte cel mai bine propria natură: da, e adevărat, este vicleană, laşă, lacomă, da, este mereu ascunsă, are o duşmănie înnăscută împotriva păsărilor, dar toate astea nu sunt urmări ale propriilor decizii. Aşa a alcătuit-o natura, acesta este *blestemul* ei. Prin urmare, ar trebui căinată, nu bănuită de gânduri necurate. Paradoxul este dublu: deşi îşi evocă, punându-şi cenuşă în cap, neputința de a-şi deschide inima, ea se confesează Ciacalului şi nu îi îndrugă, ca de obicei, tot felul de invenții alunecoase. Nu, de data aceasta ea spune adevărul. Dar ce fel de „adevăr" este acesta? Care o fi scopul neaşteptatei sale „sincerități"? Este ea una reală? Deşi o consideră „ciudată", Manuela Tănăsescu pare a crede astfel. Mai ales că ea duce mai departe, poate prea departe, concluziile acestei spovedanii: „Astfel, Vulpea, ca de altfel toate personajele *Istoriei ieroglifice*, se vădeşte o mare singuratică. Setea de putere şi dorul de intrigă îşi cer prețul. Un gol tragic, născut din neîncredere sau provocat de ură, înconjură pe toți protagoniştii, facilitând o hipertrofiere a personalității dezvoltată însă anormal şi

[7] D. Cantemir, *op. cit*., pp. 430-431.

dezechilibrat”[8]. Nu poate fi însă vorba de un „gol tragic”, de vreme ce el nu este resimțit ca atare de personajul care, să nu uităm, înainte de a-şi interpreta rolul, râde pe sub mustăți. Aşa îi convine să pară, asta da, dar măcinată de drama propriei naturi Vulpea chiar nu este. Tactica este aceasta: ea, Vulpea, nu poate, din păcate, interveni în dezbatere. Nu că nu ar dori, nu că nu ar fi şi ea împotriva Vulturului şi a Corbului (care, orişicât, sunt păsări, iar ea, din străbuni, se ştie...), dar firea nu îi permite. Nu e vina ei ca nu-şi poate corecta „natura”; prin urmare, nu e vorba de o lipsă de moralitate, dar, oricât ar vrea, împotriva ticăloasei sale plămade ea nu se poate întoarce. Acesta este rolul pe care Vulpea îl interpretează fără greşeală, atât de bine, încât reuşeşte să-l convingă nu numai pe Ciacal, ci şi pe unii exegeți. Ea mimează sinceritatea, îşi dă în vileag firea nestatornică şi înşelătoare, deplânge neputința de a şi-o trăda, dar totul doar pentru a determina pe celălalt să intre în gura puternicilor. Prima sa manifestare nu trebuie citită, deci, ca o mostră de căință, ci ca un exemplu de supremă măiestrie a înşelătoriei, a perfidiei.

Prin urmare, Vulpea îşi respectă statutul pe care i-l definesc majoritatea surselor, fie ele antice, medievale sau moderne. O delimitare meritată făcută şi aici: Aristotel, Esop, Babrios, Fedru, Avianus, Plinius, fabuliştii şi cărturarii care scriu despre vulpe înainte de impunerea creştinismului, mai precis înainte de apariția *Fiziologului*, nu o judecă atât de aspru. Sigur, ea este şireată, caută mereu să păcălească, interpretează orice în favoarea sa[9], dar îi prisoseşte inteligența, ceea ce o deosebeşte de restul animalelor[10]. De acest atu pare a fi conştientă ea însăşi, într-o scurtissimă fabulă a lui Fedru şi nu ezită să disprețuiască o mască desăvârşită, care este însă o simplă aparență, lipsită de spirit: „O vulpe dă de-o mască de teatru într-un loc./ «Ce frumusețe! zice. Dar creier n-are ioc!»”[11]. Fabula va fi revalorificată de Andrea Alciati în *Emblematica* sa[12], semn că animalul nu îşi pierduse, în pofida secolelor de ponegrire creştină (nu şi creştinească), această simbolistică pozitivă. De altfel,

---

[8] Manuela Tănăsescu, *Despre „Istoria ieroglifică”*, p. 51.

[9] Celebra fabulă cu vulpea şi strugurii acri, de pildă, îşi are originea la Esop, fiind apoi preluată de Babrios, Fedru şi La Fontaine, printre alții.

[10] Vezi, pentru acest aspect, fabula *Vulpea şi pantera*, la Esop, *op. cit*., p. 25 şi la Avianus, în Fedru, Avianus, *Fabule*, traducere şi note de Aurel Tita şi Gheorghe Moraru, Editura Minerva, Bucureşti, 1981, pp. 152-153.

[11] *Vulpea şi masca de teatru*, în Fedru, Avianus, *op. cit*., p. 8.

[12] Andrea Alciati, *op. cit*.

lui Plinius (X, 83) nu îi atrage atenția nici un amănunt malefic, ci doar faptul că, asemenea ursoaicei şi leoaicei, vulpea dă formă noilor născuți lingându-i[13].

Odată cu redactarea, în secolele II-III d. C., a *Fiziologului*, începe cariera de simbol malefic a vulpii. Ea este diabolizată insistent şi prezentată exclusiv în conjuncturi care îi trădează perfidia. Ipostaza în care o înfățişează *Fiziologul* va fi preluată fără nici cea mai neînsemnată modificare de toate, dar absolut toate bestiarele medievale: „Fiziologul spune că vulpea este un animal înşelător. Dacă îi este foame şi nu găseşte nici o pradă pe care să-i pice în colți, caută o groapă de unde se află lut roşu şi se rostogoleşte în el; apoi îşi dă ochii peste cap, se umflă cu aer şi-şi ține răsuflarea. Acum, crezând că e moartă, păsările se aşază pe ea ca să o mănânce. Dar ea îşi revine, le înşfacă şi le devorează."[14] Concluzia nu întârzie să vină şi este categorică: vulpea este o figură a diavolului, care îi înşeală pe păcătoşi în acelaşi mod.[15] Acest truc era consemnat încă din Antichitate, dar era interpretat ca un semn al isteției animalului; Oppianus îl consemnează, în poemul său *Cynegetica* (III, 457-460): „Iar când vine iarna geroasă şi îi lipseşte hrana, când viile nu mai au struguri, vulpea alege pentru a vâna o poziție de moartă, pentru a captura păsări mici şi pui de iepuri"[16]. Pentru Oppianus, această strategie era semnul ingeniozității, al abilității animalului. Mai tendențioşi se vor arăta a fi medievalii, care îşi compilează bestiarele după modelul alegorizant şi îngust moralizator al *Fiziologului*, pentru a induce cititorilor o conduită conformă cu normele impuse de biserică. Alături de Inchiziție, aceste cărți care rescriu *Fiziologul* au fost printre cele mai de succes mijloace de constrângere a credincioşilor din Evul Mediu. Prin urmare, şi Pierre de Beauvais, Şi Philippe de Thaon, şi Guillaume le Clerc, şi Brunetto Latini şi chiar îndrăznețul Richard de Fournival preiau aidoma imaginea vulpii înşelând păsările, după cum majoritatea covârşitoare a reprezentărilor grafice tot această scenă o înfățişează. Apariția şi popularitatea unui complex de texte cum sunt cele adunate sub titlul de *Roman de Renart* nu fac decât să sporească această reputație negativă a animalului[17]. Deci, să conchidem: în Evul Mediu, Vulpea îl

---

[13] Plinius, *op. cit*., p. 173.
[14] *Physiologos. Le bestiaire des bestiaires*, ed. cit., p. 124.
[15] *Ibidem*.
[16] Oppian, *Cynegetica*, *ed. cit*., p. 151.
[17] Această popularitate a fost atât de mare, încât ea a schimbat şi numele animalului în franceza veche, din *goupil,* în *renard*. Vezi, printre altele, G.D. Suchaux, M. Pastoureau, *op. cit*., pp. 123-124: „Numele *renart* este problematic. Cunoscut până în secolul al XIV-lea sub numele de *goupil*, care vine dintr-o formă a latinei populare *vulpiculus*, diminutiv derivat din *vulpes*, acest animal a devenit *renard* – nume

înfăţişează pe Diavol, ea este „aceea care turmentează mulţimile de oameni, precum Diavolul, care se află neîncetat în război cu noi”[18]. Faima sa în această privinţă este atât de puternică, încât, pentru medievali, tot ce este roşcat devine obligatoriu malefic sau de rău augur; Iuda este mereu înfăţişat ca având părul roşu. El este un fel de vulpoi cu chip uman[19]. Aelian (VI, 24), Albert cel Mare (XXII, 146-148) vor prelua, cu nuanţe şi într-o viziune mai realistă, în cazul celui din urmă, cam aceleaşi date; oricum, vulpea tot un animal viclean, înşelător este. O reputaţie pe care trebuie să i-o fi întărit şi Isidor din Sevilla (XII, II, 29), care îi deriva numele de la *volupes*: „Vulpile (*vulpes*) sunt astfel numite de parcă termenul ar fi *volupes*, căci sunt foarte iuţi (*volat pedibus*) şi niciodată nu aleargă drept, ci în curbe schimbătoare; este un animal înşelător care păcăleşte pe celelate animale cu trucurile sale”[20]. Să reţinem: vulpea nu alege niciodată calea cea dreaptă, ea îşi schimbă permanent direcţia. Este imprevizibilă şi e foarte greu de prins (cu ocaua mică, risc să adaug).

O sinteză a tuturor acestor informaţii şi credinţe o găsim la Damaschin Studitul. Dacă ţin să o reproduc, forţând răbdarea cititorului, este pentru că, pe de o parte, după cum a demonstrat Mihai Moraru[21], această carte, de origine bizantină, era foarte populară în Constantinopolul lui Cantemir, iar, pe de altă parte, pentru că în cultura română există o foarte frumoasă versiune, care datează de la începutul secolului al XIX-lea: „Vulpea este vietate prea vicleană şi marghioală. Iar când îşi fată puii, sunt nedesluşâţi, adecă nu li se deosăbesc mădulările, care este faţa şi care este dosul, ce numai fată carnea sângură. Şi apoi îi îndreptează cu limba, cum face şi ursoaica. Şi este potrivnică lupului şi să teme de dânsul foarte. Şi pre iepure îl vânează cu amăgire şi jucării şi îl prinde şi îl sugrumă. Iar când flămânzeşte, să preface moartă şi să duce în mijlocul drumului şi cade lungită şi îşi ţine suflarea. Iar cioarăle o văd mortă şi să pogoară să o mănânce. Şi atunce ea, cu gura şi cu picioarele prinde câte poate. Şi este vrăjmaşă pasărilor şi când sânt sus, de nu poate să le mănânce, stă

împrumutat de la eroul cărţii *Roman de Renart*, vulpoiul Renart. În urma unui proces îndelungat vulpoiul Renart a devenit vulpea (*renard*) în franceza comună, chiar dacă celălalt termen a mai apărut ici-colo”.

[18] Guillaume le Clerc, *op. cit*., p. 90.

[19] Michel Pastoureau, *O istorie simbolică a Evului Mediu occidental*, capitolul *Omul roşcat*, pp. 225-240.

[20] Isidor din Sevilla, *op. cit*., p. 253.

[21] Mihai Moraru, *Alegoria animalieră şi fantasticul animalier în* Istoria ieroglifică *(Contribuţia* Fiziologului*)*, în „Revista de istorie şi teorie literară”, tomul 21, nr. 3/ 1972, p. 482. Şi în Mihai Moraru, *De nuptiis Mercurii et Philologiae*, pp. 135-150.

dedesubt şi caută în sus la dânsele tare şi îi lucesc ochii ca focul. Atunce pasările, de frică, cad jos şi le apucă de grumaz să nu strâge. Iar când o vânează oamenii, îşi târaşte coada pre pământ, să-şi astupe urmele”[22].

Toate sursele pe care Cantemir le cunoştea, orientale sau occidentale, îl îndreptățeau să atribuie masca vulpii intrigantului Ilie Țifescu. Autorul nu avea motive să modifice datele acestei măşti, care îi slujeau foarte bine. El doar le înfățişează dintr-o perspectivă schimbată, punându-le mai bine în evidență. Cum? Tocmai dându-i personajului cât mai mult spațiu de manifestare. Dacă alte personaje, poate chiar cu un rol mai important în derularea intrigii ori în construirea moralei finale a cărții, cum ar fi Liliacul, Camilopardul, sunt construite cu mijloace mai zgârcite, fiind lăsați să-şi interpreteze sec partitura, Vulpea ocupă un spațiu disproporționat față de rolul său, mai degrabă decorativ, decât decisiv. Perfidia este pentru prima oară în literatura noastră şi nu numai, adusă sub lupă cu atâta atenție, studiată în amănunt.

Să reînnodăm firul. Ciacalul este o pradă uşoară pentru versata Vulpe. Adevăratul adversar, cel pe măsură, este Lupul. Despre duşmănia dintre aceste animale ne avertizează mai multe surse, printre care Aristotel (IX, 1)[23] ori, după cum am văzut, Damaschin Studitul. Asemănarea sau poate chiar rivalitatea lor este documentată şi la nivelul etimologiei cuvântului latinesc: „Cuvântul-rădăcină indo-european al vulpii este LUPEKOS. Forma latină *vulpes*, proximitatea sa fonetică cu germanicul *wolf* şi cu latinul *lupus* lup, sugerează ipoteza unei rădăcini WULPEKOS care ar fi fost o variantă de la rădăcina indo-europeană WULPEKOS lup. A avut probabil loc o apropiere între numele acestor doi prădători atât de asemănători, frecvent atinşi de tabuuri lingvistice din partea vânătorilor sau a victimelor răutăților lor”[24]. Conform unei atât de vechi tradiții, Vulpea ține să intervină, parşivă, după ce cuvântarea aşezată şi plină de înțelepciune a Lupului pare a fi avut darul de a demonta intrigile Corbului şi de a aşeza apele în albia lor firească. În plus, Lupul dovedeşte suficientă chibzuială încât să nu îşi asume riscuri prea mari. Reuşita sa stârneşte nu doar invidia, ci şi ciuda Vulpii, care doreşte cu tot dinadinsul să-l piardă: „Aceasta Vulpea audzind, tare în ascunsul ştiinții sale să împunsă şi, pentru ca nu mai în mult voroava Lupului să să trăgănedze, cu scurtă voroavă cuvintele

---

[22] *A lui Damaschin arhiereu Studitului adunare de la filosofii cei vechi pentru firea osebirilor a oarecărora vietăți*, în *Fiziolog. Bestiar*, p. 83.

[23] Aristotel, *Histoire des animaux*, Tome III, p. 67.

[24] Michel Praneuf, *Bestiaire ethno-lingvisique des peuples d'Europe*, L'Harmattan, Paris, 2001, p. 378.

într-altă parte sili a le abate (însă firea totdeauna pre meşter/şug biruieşte şi din plinirea inimii cuvântul şi fără véste izbucnéşte). Într-acesta chip şi Vulpea făcu, că în loc ce gândiia, spre potolirea cuvintelor să grăiască, cu iarbă pucioasă focul vru să potolească şi cu iască scântéia sili să înăduşască, şi într-acesta chip cu mare glas cuvântul din gura ca piiatra din praştie îşi slobodzi"[25]. Ea are planurile sale, nu îi convine ca lucrurile să se oprească aici. Prin urmare, ațâță iar conflictul, îl readuce pe un făgaş problematic, născător de noi contradicții. Acesta este mediul în care animalul se simte cel mai bine: unul tensionat, în care ceilalți abia se descurcă, dar lui îi prieşte, căci îl obligă să facă ce se pricepe mai bine, adică să țeasă intrigi, să improvizeze planuri ticăloase, să-şi schimbe spontan atitudinea, să vorbească împotriva propriilor convingeri, dacă poate fi bănuit că ar avea aşa ceva. Prin urmare, Vulpea reaprinde discuția: „Şi oare cine, dzisă, vreodânăoară au dzis că glasul Corbului ieste spre chedzi buni? Carile măcar siloghizmul lui Aristotel, măcar sofisticul lui […] ar avea în gură? şi cu atâta de acmu înainte grăiască şi altul, de vréme ce eu nu din cap, ce din coadă, nu denainte, ce dinapoi încheierea siloghizmului fac, adecă (mai prelesne ieste soarelui răzsărit radzele luminii de pre fața pământului a-şi opri decât adevărul în véci cu minciuna a să coperi)"[26]. După Gabriel Mihăilescu, în acest moment, Vulpea „se identifică pentru o clipă cu propria sa mască afirmându-se astfel, în mod neaşteptat, pe scena «oficială» a adunării cu o intervenție «nepotrivită» şi compromițătoare, involuntar demascatoare la adresa Corbului"[27]. Şi dacă totul este calculat, dat fiind că personajul ține să se arate nu neutru, ci, pe rând, în funcție de circumstanțe, de partea fiecărei tabere? Dar cine să mai fie atent la astfel de subtilități? Efectul este cel scontat şi se bazează pe intuiția că fiecare alege din discursurile prestate doar ceea ce îi convine: „Toate zburătoarele să tulburară şi de dulce otrava Hulpii tare să amețiră. Căci bine cunoscură că toată puterea siloghizmului Corbului să curma şi apărarea carea spre partea monarhiii sale făcea în deşert ieşiia. Pre lângă a Vulpei de cuvânt împunsătură toată a Lupului uitară învățătură"[28].

Dar Vulpea mai are în minte un plan, pe care tot încearcă, subtil, să-l pună în practică: ea vrea, cu orice preț, să-l determine pe Lup să se pronunțe asupra celei mai sensibile probleme: statutul Strutocamilei. Vrea, de fapt, să-l împingă într-o situație fără ieşire, să-l expună urii Corbului. Este exact ceea ce

---

[25] D. Cantemir, *op. cit*., pp. 439-440.
[26] *Ibidem*, p. 440.
[27] Gabriel Mihăilescu, *op. cit*., p. 221.
[28] *Ibidem*.

i-a reuşit cu Ciacalul. În slujba acestei ţinte ea pune multă, foarte multă energie şi nu mai puţină pricepere retorică. Cum Lupul refuză să se declare făţiş împotriva tiranului Corb şi alesului său, Vulpea se străduieşte să-i persuadeze pe ceilalţi să-l determine, ba chiar să-l oblige să o facă. Pentru asta, orice artificiu este potrivit. În această privinţă, personajul lui Cantemir are destule în comun cu Renart, care reuşeşte, de fiecare dată, să-şi ducă cu vorba suspicioasele victime sau pe regele Noble, devenit judecător în procesul pe care ceilalţi i-l intentează[29]. Când pare că va fi nevoită să se pronunţe ea asupra legitimităţii Strutocamilei, de vreme ce mulţimea o consideră potrivită pentru această grea sarcină, Vulpea ştie cum să iasă din bucluc, trăgându-l pe Lup acolo: nu doar că se disculpă, jucând cartea modestiei, ci picură celorlalţi, puţin câte puţin, convingerea că Lupul este de departe cel mai înţelept şi că opinia lui este esenţială în elucidarea cazului. Discursul Vulpii este memorabil, fiind o lecţie de abilitate oratorică, dar şi de perfidie demagogică. *Dacă Strutocamila ori Corbul amintesc de eroii lui Caragiale, Vulpea reprezintă cazul malign, mult mai periculos, al ticălosului inteligent, al intrigantului cu şarm şi cu putere de convingere*: „Firea aşé de înţelepţéşte pre la toţi darurile sale ş-au îndămânat, cât pre unii în cuvânt, iară pre alţii în lucru, pre unii în poruncă, iară pre alţii în ascultare, pre unii în stăpânire, iară pre alţii în supunere vrédnici, putincioşi şi suferitori i-au arătat. Aşijderea, unii în gramatică, iară alţii în poetică, unii în loghică, iară alţii în ritorică, unii în cea ithică, iară alţii în cea fizică filosofie mai isteţi, şi unii într-una, iară alţii într-altă învăţătură şi meşterşug mai vestiţi şi mai fericiţi, după a firii orânduială au ieşit (că ce unul Dumnedzău dăruieşte, şi orânduieşte. toata lumea nici a lua, nici a clăti poate). De care lucru umilita mea prostime (poate fi din năstavul firii spre aceasta orânduită) mai mult în cele cinci glasuri a lui Porfirie şi dzéce categorii a lui Aristotel zăbăvindu-să, cu chéia meşterşugului meşterşugurilor (căci loghicăi acest titlu a-i da m-am obiciuit) uşile a deschide şi lăcăţile a descuia pociu; iar mai înluntrurile cămărilor firii nici a întră şi mai nici a căuta pociu (că împărăţiia firii, precum are domni, senatori, deregători şi orânduitori, aşé are şi plugari, şi morari, şi portari, şi chelari). De care lucru socotesc, precum am şi mai dzis, că nu dialectic, ce filosof la aceasta slujbă trebuieşte, că a dialecteculuí socoteală ieste numai forma siloghizmului să fie, după canoanele loghicăi, fie-i macara materiia pentru carea siloghizmul face şi necunoscută. De care lucru şi eu mai

[29] Vezi *Renart vulpoiul*, în româneşte de Theodosia Ioachimescu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977.

mult ființa socotélii sau a chitelii decât a lucrului pociu cunoaşte”[30]. Ea ştie să mimeze perfect modestia, ba chiar şi sinceritatea; culmea acestui talent al fățărniciei este că întreaga pledoarie pare *autentică*. Mai ales că, la fel cum ştiuse să îşi recunoască relele obiceiuri în fața Ciacalului, la fel de bine se pricepe să-şi laude inamicul. Orice metodă este bună, doar pentru a-l înfunda. Naratorul nu se poate abține să nu comenteze ironic maliții: „Şi aşé şi Vulpea, dialectică, iară nu filosoafă să află. Vulpea, macara că de ar fi îndrăznit, lucrul acesta singură la cap a-l scoate ar fi putut”[31]. Față de cititori îi demască trucul, dar față de gloatele cucerite acesta rămâne ascuns. Fireşte, Lupul îl pricepe şi se apără cum poate („Vulpea măcar că acmu, sau de sula zavistiii împunsă, sau de vicleşugul şi răutatea firii sale împinsă, şi preste simțirea ei adevărul atinge”[32]), dar nu se poate împotrivi până la capăt „înțeleptei zavistii” a adversarului său. Când îşi termină argumentele retorice, Vulpea recurge la altele, de ordin narativ: povesteşte două întâmplări, care să demonstreze că Lupul este un foarte abil filosof. Ea cunoaşte forța de convingere a poveştii, respectând tradiția orientală, care îi atribuie povestirii un rol uneori capital: să nu uităm că Şeherezada îşi salvează viața înnodând poveştile, la fel cum feciorul împăratului din *Sindipa filosoful* este salvat de şiretenia (de vulpe, sunt ispitit să daug) a femeii, tot prin forța persuasivă a fabulației.

Nu este locul să analizăm aici cele două poveşti ale Vulpii. Ele sunt ireproşabil construite şi, culmea, nu se folosesc de argumente false. Tot ce spune Vulpea despre Lup este adevărat: în asta constă marea ei artă de a produce răul fără a comite, aparent, nici un *malpraxis*. Ea pune adevărul într-un context tendențios, îl deformează, folosindu-se de el pentru a obține un efect ticălos. Nu-l falsifică în litera sa, ci doar îl decupează din cadrul care îl justifică şi-l face legitim. Prin asemenea mijloace, ea nu intenționează decât să-l pună pe cel de care se teme într-o situație care să-l piardă. Dar de acuzat că ar avea astfel de scopuri, nimeni nu o poate acuza. Abilitatea sa este fără cusur.

Dar mai este un aspect care nu trebuie să ne scape din vedere: aşa cabotin cum este, personajul nu este întru totul respingător. Nu e, de pildă, asemenea Hameleonului. Există un anumit *patos*, fie el pus şi în slujba răului, care îl umanizează. Manuela Tănăsescu a sesizat foarte bine acest aspect: „Dar Vulpea povesteşte şi dintr-o reală plăcere a narațiunii şi nu-i putem contesta năravul limbuției, nevoia de a se îmbăta de cuvinte. Ea se dovedeşte astfel o

---

[30] D. Cantemir, *op. cit*., p. 450.
[31] D. Cantemir, *op. cit*., p. 450.
[32] *Idem*, pp. 451-452.

personalitate puternică şi complexă, o maestră a ipocriziei gălăgioase, un Tartuffe pitoresc şi balcanic”[33]. Într-adevăr, deşi de partea binelui, Liliacul sau Ciacalul nu au farmecul Vulpii şi, din păcate, nici puterea ei de convingere.

În fine, atunci când tertipurile retorice nu o mai ajută, Vulpea nu se dă în lături să scornească intrigi meschine: ba o scrisoare către cei doi împărați, Leul şi Vulturul, în care denunță disidența Liliacului şi a Lupului şi chiar recomandă măsuri împotriva acestora, ba, pentru a îşi rotunji scenariul, nu ezită să-l ispitească pe Lup să scrie o epistolă Inorogului şi Filului, mimând complicitatea. Nu insist, tocmai pentru că întregul ei efort se izbeşte de înțeleapta precauție a Lupului. Adaug atât: şi în aceste tentative de fraudă, de falsificare a adevărului, Vulpea pune destul talent şi destulă patimă. Ar reieşi că ea nu face răul doar pentru a obține un avantaj, ci şi pentru că are rafinamentul plăcerii lui: Vulpea are tendințe de estet, gustă cu nesaț perversiunea propriei gândiri şi se vede bine că îi prieşte toată această complicată rețea de sforării, înşelăciuni şi minciuni, pe care se pricepe să le potrivească de minune.

Dacă în majoritatea covârşitoare a fabulelor, snoavelor, poveştilor al căror erou este, Vulpea iese mai mereu învingătoare, Cantemir îi pregăteşte un final care iese din logica medievală a personajului. În *Roman de Renart*, vulpoiul se salvează de fiecare dată, deşi adună împotriva sa toate notabilitățile regatului, de la încornoratul lup Isengrin, la însuşi Regele Noble. Găseşte mereu o portiță de scăpare, chiar şi atunci când totul părea a-i fi împotrivă, inventează, în fiece nouă situație, un şiretlic potrivit pentru a-l scoate din necaz. În *Istoria ieroglifică*, deşi se eschivează cu abilitate şi se fereşte să se amestece în miezul confruntărilor, aruncând responsabilitatea dezvăluirii adevărului pe umerii Ciacalului şi, mai ales, ai Lupului, personajul, scăpat din dinții maşinăriei politice care cere permanent sacrificați, are parte de un sfârşit mult sub proverbiala sa isteține: „Vulpea aşijderea, de multă grijea vicleşugului făcut ce purta, întâi în melianholia ipohondriacă, apoi în tusa cu singe mutân-du-să, de multă vitionire şi boală uscăcioasă, toate vinile i s-au întins şi toate mădularele i s-au zgârcit, atâta cât piielea de oase şi pieptul de spinare i să lipisă. Carea înghițind vicleşugul, preste puține dzile ş-au borât aburul, precum istoria la locul său va arăta (că cine înghite zahărul vicleşugului, acela borăşte toapsăcul sufletului)”[34]. Acesta este sfârşitul Vulpii în *Istoria ieroglifică*, unul care, doar el, trădează datele simbolice ale animalului. Autorul se răzbună cum poate, condamnând-o la un final deloc eroic.

---

[33] Manuela Tănăsescu, *op. cit*., p. 55.
[34] D. Cantemir, *op. cit*., p. 507.

Dar, odată cu ea, dispare şi unul dintre oponenții cei mai inteligenți ai Inorogului, unul care, cât de cât, este pe măsura sa. De altfel, nu este exclus ca Dimitrie Cantemir să fi construit şi acest personaj cu atâta migală tocmai pentru ca antiteza dintre el şi Inorog să fie cât mai evidentă. Către o astfel de ipoteză ne îndreaptă şi observația Debrei Hassig, care pune în paralel cele două fiare: „Vulpea din bestiare poate fi împerecheată antitetic cu unicornul. Dincolo de opoziția lor simbolic evidentă – vulpea fiind o figură a diavolului, iar unicornul un simbol cunoscut al lui Hristos – acțiunile lor duc la consecințe opuse. Vulpea se preface moartă şi capturează prada naivă; unicornul este adormit în poala unei virgine şi este capturat şi ucis de vânători. Altfel spus, vulpea înşeală pentru a ucide, în timp ce unicornul este înşelat şi, astfel, ucis. Unele bestiare sugerează această împerechere antitetică poziționând imaginea unicornului imediat după aceea a vulpii, ceea ce corespunde ordinii din *Fiziolog*, urmată şi de Guillaume”[35]. Asemenea relații în oglindă erau bine cunoscute medievalilor, mereu dispuşi să sacrifice orice probă a realității de dragul potențialului simbolic al unui lucru vizibil. Cel mai probabil, Cantemir intuieşte şi el, de fiecare dată, un asemenea rol al unor personaje, cărora din această rațiune le şi acordă spații ample şi le lasă posibilitatea să se manifeste în voie.

[35] Debra Hassig, *op. cit*., p. 70.

8. Pactul faustic al Camilopardalului

Printre personajele *Istoriei ieroglifice*, unul se situează diplomatic dincolo de toate interesele, reuşeşte să se plaseze într-o neutralitate mereu profitabilă, să intermedieze întâlniri, să arbitreze împăcări, să ofere posibile soluții, dar fără a uita să urmărească, fără excepție, în orice situație, propriul profit. Acest personaj nu face parte din lumea caricaturizată uneori de Cantemir, dar nici nu se detaşează de ea, întrucât îi convine starea conflictuală pe care are tot interesul să o întrețină. De aceea, până să apară direct, Camilopardalul (căci despre el este vorba) este evocat ca o autoritate în materie de diplomație, ca un inițiat al unei lumi unde se fac şi se desfac ițele puterii, în care se hotărăsc destine. De aceea, el este menționat pentru întâia oară de Râs, un apropiat nu doar prin prisma metehnelor, ci şi înrudit (nu doar conform lui Cantemir, care aminteşte la un moment dat „amestecarea singelui", ci şi după Plinius, VIII, 27): când oficializarea alegerii Strutocamilei ca domn pare a fi intrat în impas, Râsul îşi aminteşte de „hrizmosul" pe care îl învățase de la Camilopardal. Este un simplu pretext care îi permite să introducă descrierea Cetății Epithimia, centru al lăcomiei, de care depinde derularea tuturor evenimentelor şi toate răsturnările de situație ce au loc în cele două împărății, a păsărilor şi a jivinelor.

În mod grăitor, singurul dintre personaje care s-a inițiat în lumea lăcomiei este Camilopardalul. Povestea sa este reluată aidoma de Râs, respectându-se astfel unul dintre procedeele utopiei clasice, care pretinde ca descrierea lumii aparent perfecte, ideale, să nu fie asumată direct de naratorul prim, ci să fie pusă pe seama unui alt personaj, care ar fi trăit experiența descinderii în acel spațiu. De data aceasta, martorul utopic este chiar Camilopardalul, aşa cum în *Utopia* lui Morus era Hithlodæus, în *Cetatea Soarelui* a lui Campanella – Genovezul, în timp ce Râsul este naratorul neutru. Avem de-a face, astfel, cu o strategie narativă complexă: naratorul omniscient (nu şi imparțial, căci îşi trădează răspicat atitudinea față de anumite personaje sau evenimente în comentariile sale) îi pasează Râsului sarcina de a intermedia, ca un narator prezent în text, povestea Camilopardalului, care şi el, în povestirea Râsului, devine narator autodiegetic. Schema nu este tocmai simplă şi trădează o netă depăşire a modelului narativ instituit în epocă de cronicari, ba chiar a

celui propriu utopiilor cunoscute. În fine, nu insist, de vreme ce am făcut-o într-o altă carte.[1] Alte aspecte ale fragmentului mă interesează aici. Ambiția Camilopardalului este mărturisită fără ocolișuri de la bun început: „din izvoarăle Nilului cu gura apă să beau în inimă având”[2]. Să dezlegăm alegoria. Să recurgem, de fapt, la decriptarea pe care autorul o face la scara finală, „a numerelor şi cuvintelor ieroglificeşti tâlcuitoare”: apa Nilului ar reprezenta „Adunarea şi împrăştiiarea lăcomiii”[3]. Prin urmare, având ambiția de a răzbate până la izvoarele Nilului, Camilopardalul nu vrea decât să devină un bun cunoscător al tainelor celor mai ascunse ale Cetății Epithimiei, deci ale lăcomiei. Originile sale sunt modeste (se trage din Ethiopia), iar acest lucru este răscumpărat prin tenacitate şi putere de adaptare. Personajul nu îşi ascunde setea de parvenire, ci o declară făţiş: ține de obiceiul locului ca cel care este măcinat de o astfel de patimă să fie admirat şi susținut, nu respins ori izolat. În Cetatea Epithimiei lăcomia este o calitate. Prin urmare, Camilopardalul ajunge rapid să îşi găsească şi un dascăl, în persoana Lebedei celei bătrâne. Regulile acestei lumi sunt simple: cu cât dai mai mult, cu atât ajungi mai rapid în postura de a pretinde, la rândul tău, cât mai mult. Am comentat, în cartea pomenită, turnura aparent utopică pe care o capătă descrierea Cetății Epithimia şi deturnarea procedeului, prin exces, către contrariul său. Nu reiau decât ideea că întreaga măreție a cetății, aşa cum fusese ea descrisă, cu un exces ce friza chiar absurdul, este redusă, în paginile ce urmează, la rolul de simplu fundal al templului zeității tutelare, „boadza Pleonaxis”. Statuia acesteia este amplasată, simbolic, în centrul „capiştii”, situate, la rândul său, în chiar mijlocul cetății, căreia i se atribuise şi ei locul privilegiat în topografia aparent utopică. Avem de a face, s-a observat, cu un „centru al centrului”[4], fapt plin de sugestii, căci Lăcomia devine, astfel, zeu tutelar al întregii lumi, motor al tuturor energiilor aruncate în joc. Descrierea se face prin intermediul ochilor holbați a mirare, dar şi a admirație, ai Camilopardalului, încă un neofit, împins de la spate de ambiție : „în mijlocul capiştii, boadza Pleonexis într-un scaun de foc şedea, supt a căruia picioare un

---

[1]Bogdan Crețu, *Utopia negativă în literatura română*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008, capitolul *Discreditări timpurii ale modelului utopic în literatura română (Dimitrie Cantemir şi Ion Budai-Deleanu).*

[2] D. Cantemir, *Istoria ieroglifică, ed. cit.*, p. 510.

[3] *Idem*, p. 788.

[4] Elvira Sorohan, „Dimitrie Cantemir. Imaginarul antiutopic”, în vol. *Omagiu lui Virgil Cândea la 75 de* ani, coord. Paul H. Stahl, Editura Academiei Române şi Editura Roza Vânturilor, Bucureşti, 2002, p. 248. Studiul a fost reluat şi în volumul *Singurătatea scriitorului*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iaşi, 2004.

coptoraş de aramă plin de jăratec aprins a fi să videa. Iară din giur împregiur făclii de tot féliul de materie ardzătoare cu mare pară, vârtos ardea. La chip véştedă şi gălbăgioasă, ca cei ce în boala împărătească cad a fi să părea, cu sinul deschis şi cu poale în brâu denainte sumése, ca cum ceva într-însele a pune s-ar găti, sta. Cu ochii închişi şi cu uréche plecată, ca când ce în poale i s-ar pune să nu vadă, iară ce materie ar fi carea s-ar pune audzind să înțăleaga. În mâna dreaptă cumpănă ținea, în carea de o parte, în locul dramului, piatra ce-i dzic ahortatos şi anevsplah-nos (căci piatra aceia doaă numere are) pusése, iară de altă parte, chipul a toată lumea pus a fi să părea. Însă cumpăna din dreapta la pământ atârna, iară cumpăna din stânga ca pana în aer giuca (că unde nesațiul stăpânéşte, acolo toată lumea decât bobita strugului mai mică ieste). Iară în mâna stângă ținea o leică, a căriia țievie până gios, la picioarele scaunului agiungea şi deasupra cuptoraşului celui de aramă într-o gaură ce avea să sprijieniia. Deci, pre cât socoteala mea agiungea, prin leică printr-acéia toate célea ce să punea trecea şi în cuptoraşul cel de aramă să topiia, de ciia în pară aprindzându-să scaunul în caréle boadza şedea să făcea”[5]. O astfel de lume, în care un mecanism grotesc controlează, dar şi garantează succesul celor căzuți în patima câştigului cu orice preț nu doar că nu îl sperie pe ambițiosul personaj, dar îl incită, îi creează o stare de vertij. „Boadza Pleonaxii”, zeița lăcomiei, este, oricum, cea căreia i se închina fără să o ştie până atunci. Sau, oricum, cea în templul căreia îşi doreşte să oficieze, căci este şi el, asemenea preoților care o slujesc, un „Hrisofilos”, deci un iubitor al aurului. De aceea, „hrismosul” pe care îl obține în urma unor daruri care sunt apreciate, echivalează cu o răsplată pe măsura ambiției inițiale:

> „În pământul negru cine lut galbăn găséşte,
> Acela în toată pofta nu să oboséşte.
> Cine lutul galbăn pentru dzua neagră scoate,
> Fântâna Nilului în casă-şi a avea poate.
> În dragoste te-am luat, fiiul mieu te numéşte.
> Tuturor şi-n tot lucrul numele-mi pomenéşte”[6].

Camilopardalul devine, iată, un fiu iubit al acestei lumi, după cum el însuşi nu ezită să amintească mereu; odată cumpărată această condiție, ea îi permite să medieze, firește, contra cost, tot felul de avantaje: „A şti dară vi să cade că eu în numărul fiilor Pleonexiii prin hrizmos sint chemat şi în urmele ei a

[5] D. Cantemir, *op. cit*., pp. 520-521.
[6] *Idem*, p. 522.

îmbla sint învățat. Pre care învățătură cu lutul galbăn în cetatea Epithimiii am cumpărat-o. Deci, precum am cumpărat-o, aşé a şi o vinde mi să cade”[7]. Prin urmare, cercul se închide: aşa cum el a fost la rândul său inițiat în subsolurile sulfuroase ale lumii lăcomiei de către Lebădă, la fel îi poate iniția şi pe alții, contra unui semn de recunoştință, pe care îl cere direct. De fapt, astfel de obiceiuri fac parte din regula jocului, Camilopardalul pare a-şi fi elaborat un set de principii care depăşesc morala comună sau rămân impasibile față de ea. În lumea în care el se numără printre elite, lăcomia este o calitate aleasă, prețuită, care face cinste oricui. Nici gând să se ruşineze cu ea, nici gând să încerce să impună o anumită discreție în ceea ce priveşte primirea mitei. Aceasta nu este oferită pe ascuns, ci a devenit o cutumă oficială.

Prin urmare, aşa cum se manifestă el în primele părți ale romanului, începând cu cea de a treia, Camilopardalul pare un personaj confiscat de unica sa patimă: cea pentru câştig. El este reprezentantul mai cizelat al unei întregi lumi a corupției, a mitei, în care totul este de vânzare. Dar personajul nu este un grobian, redus la liniile viciului său, care îl desfigurează. El are anumite finețuri, este un învățat, dovedind abilitatea de a interpreta corect învățăturile Lebedei: la un moment dat, naratorul notează cum acesta „învățătura din praxin în theorie îşi mută”[8], semn că este versat în filosofie, după cum manifestările sale ulterioare, în special cele dinspre sfârşitul romanului, îl vor arăta ca un priceput în logică şi în retorică, dar mai ales ca pe un cunoscător rafinat al artei diplomației. Deşi nu este privit cu simpatie, personajul lui Cantemir nici nu este strivit de pornirea pamfletară a autorului, nu este caricaturizat prin îngroşarea metehnelor sale, aşa cum se întâmplă în destule alte cazuri. De altfel, rolul său creşte treptat, iar la finalul cărții de el depinde aplanarea conflictului dintre Inorog şi Corb.

Să nu ne precipităm însă. Despre prototipul din realitate care se ascunde sub maca girafei, Alexandru Mavrocordat Exaporitul, documentele epocii vorbesc în termeni dintre cei mai elogioşi. Sintetizându-le, într-o pagină densă din *Bizanț după Bizanț*, Nicolae Iorga îi creionează un portret celui care devenise mare dragoman al Imperiului Otoman, supremă cinste ce se putea acorda unui creştin. Pentru a ne apropia cât mai mult de esența personajului, fără a suprapune cu totul masca peste figura ilustră evocată de eruditul istoric, nu strică să reproducem pasajul cu pricina: „Acest Alexandru Mavrocordat fu trimis încă din fragedă vârstă în țările Apusului, a căror superioritate li se

---

[7] *Idem*, p. 528.
[8] *Idem*, p. 519.

recunoştea acum, şi el făcu studii la Roma, la Padova, la Bologna: datorită cunoştinţelor adunate în decursul acestor călătorii moşteni el în 1663 postul de mare dragoman, devenit vacant prin moartea lui Nikusios. După influenţa lui Nikusios, un cărturar preia, aşadar, direcţia politicii externe a împărăţiei, prin însuşirile deosebite ale acestui insular, de neam sărac, dar înrudit prin femei cu dinastiile ţărilor româneşti. Fostul elev al şcolii din Padova, unde se pregăteau «iatrofilosofi» pentru lumea grecească, medici şi cugetători, în acelaşi timp cu scriitori foarte apreciaţi, atât la Constantinopol cât şi în ţările româneşti, ajunse să-şi însoare unul din fii, pe Scarlat, cu fiica bogatului domn al Ţării Româneşti, Constantin Brâncoveanu, reunind astfel, pentru o vreme, ambiţia sa cu cea a omului care hotăra soarta tronurilor româneşti şi care copleşea lumea ortodoxă cu darurile sale. Acest diplomat, care era totodată şi un istoric, un autor de memorii, şi chiar un gramatic, ajunse să fie şi unul din factorii predominanţi ai Bisericii. În casa lui din Fanar a fost ales în 1707 Neofit al V-lea, fără ca în momentul acela în care alianţa cu Brâncoveanu fusese înlocuită de un violent antagonism, să-l poată face primit de stăpânirea turcească"[9]. De adăugat ar mai fi faptul că, înainte de a deveni mare dragoman şi consilier de taină al sultanului (exaporit), învăţatul politician fusese profesor la Academia din Constantinopol şi unul dintre medicii iluştri, care scrisese un tratat despre circulaţia sângelui[10].

---

[9] N. Iorga, *Bizanţ după Bizanţ*, traducere de Liliana Iorga-Pippidi, Editura 100+1 Gramar, Bucureşti, 2002, pp. 183-184.

[10] De un portret favorabil se bucură marele dragoman în cronica lui Cesarie Daponte: „...om forte învăţat în limba elenă, în latineşte al doilea Cicerone, de aseminea în arabiceşte şi persiceşte foarte perfect. (...) Amintitul Alexandru Dragoman mai întâi a învăţat în Constantinopol literatură la dzisul Cariofill, apo s-a dus în Padova, unde a început să studieze filosofia; acolo însă discutând cu şcolarii s-a întâmplat un omor, din care cauză a plecat şi s-a dus la Roma; acolo terminând toată filosofia şi ştiinţa medicinei, s-a făcut desăvârşit, a făcut şi o carte minunată despre circulaţia sângelui, care carte este atât de folositoare şi necesară, încât până acum de 5 ori s-a tipărit şi iarăşi este greu de aflat. De acolo luând privilegi despre desăvârşirea medicinei şi făcând practică în ea, a venit în Constantinopol şi s-a făcut mare ritor al bisericei celei mari, unde a început să predea şi ştiinţele în şcoală, şi a scos discipoli pricopsiţi, pe Sevastos, care a fost profesor Academiei domneşti în Bucureşti, unde a şi răposat, şi pe Spandonache profesorul, şi alţii mulţi au progresat la el. A compus şi o gramatică despre sintaxă prea minunată, a scris şi despre naştere şi distrugere, carte prea folositoare, care se întrebuinţează până în prezent în toate şcolile grceşti". Vezi *Cronicul lui Chesarie Daponte. De la 1648-1704*, în vol. *Cronicari greci care au scris despre români în epoca fanariotă*, text grecesc şi traducerea românească de Constantin Erbiceanu, ediţie anastatică, postfaţă de Andrei Pippidi, cuvânt introductiv

De altfel, în *Istoria creşterii şi descreşterii Imperiului Otoman,* Cantemir însuşi îi atribuie o foarte extinsă notă, a 13-a, din Capitolul al II-lea al celei de a patra cărți, unde îl considera un „atât de cunoscut în toată Europa, încât n-ar mai trebui să fac aici o lungă istorie a vieții sale”[11]. În continuare, el îl prezintă ca pe o minte luminată, un enciclopedist care la Padova „a urmat ştiinţele cu atâta diligenţă, încât nu numai că a fost declarat doctor în fizică şi în filosofie, dar îndată la întoarcerea sa în patrie a fost considerat ca demn de a ocupa catedra de profesor public de fizică şi filosofie în şcoala patriarhală din Constantinopol”[12]. Prin urmare, e vorba de una dintre figurile cele mai ilustre şi mai respectate ale epocii, în spațiul răsăritean. Nu altfel apare Camilopardalul în *Istoria ieroglifică*.

De ce s-o fi hotărât Cantemir să atribuie unui asemenea personaj, maestru al jocurilor de culise, diplomat erudit, cu ştiința deschiderii uşilor celor mai inaccesibile, dar şi lacom peste măsură, chiar masca girafei? Dincolo de toate informațiile ştiințifice pe care le cunoaştem, azi, despre acest patruped, el stârneşte, încă, mirarea. În acest sens, a devenit proverbială reacția unui om simplu din *Imposibila întoarcere* a lui Marin Preda: „Avea dreptate acel țăran care a văzut într-o zi, într.o grădină zoologică, o girafă. A stat şi s-a uitat la ea o zi întreagă, încremenit, şi nu se mai sătura văzând-o cum ajunge ea cu botul prin vârfurile copacilor. Lasându-se seara, şi-a luat în cele din urma ochii de la ea şi plecând a clătinat din cap şi a exclamat: «Asta e ceva care nu există!»”[13] Aceeaşi atitudine trebuie să o fi avut şi anticii, medievalii şi contemporanii lui Cantemir. Cert este că, de la primele sale atestări, girafa a părut un hibrid. Aşa o descriu şi Plinius (VIII, 27), şi Isidor (XII, 19), şi Albert cel Mare (XXII, 6), care este cel mai explicit, scriind, probabil, în cunoştință de cauză. Primul insistă asupra elementelor aparent divergente din care exoticul animal este alcătuit: acesta este „asemănător la gât cu un cal, la copite şi la picioare cu un

———

şi arbore genealogic de Constatin Erbiceanu, Editura Cronicar, Bucureşti, 2003, p. 17. Mai multe informații sunt de găsit în sinteza lui C. Th. Dimaras, *Istoria literaturii neogreceşti*, în româneşte de Mihai Vasiliu, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1968, pp. 139-141. Un studiu echilibrat şi plin de nuanțe la Tudor Dinu, *Dimitrie Cantemir şi Nicolae Mavrocordat. Rivalități politice şi literare la începutul secolului XVIII*, pp. 68-74.

[11] Dimitrie Cantemir, *Istoria Imperiului Ottomanu. Crescerea şi scăderea lui. Cu note forte instructive*, pp. 591-595. În redarea acestor pasaje am actualizat ortografia.

[12] *Idem*, p. 594.

[13] Marin Preda, *Imposibila întoarcere*, ediția a II-a revăzută şi adăugită, Editura Cartea Românească, București, 1972, p. 141.

bou, iar la cap cu o cămilă; nişte pete albe ies în evidenţă pe fondul de o culoare galben-roşcată şi din acest motiv a fost numit *camelopardalis*"[14]. Enciclopedistul medieval Isidor preia de la predecesorul său toate amănuntele, de unde deduce, firește, etimologia nearbitrară a cuvântului. La toate acestea, Albert mai adaugă: „Are o grație fermecătoare cu gâtul său lung, picioarele lungi din spate şi cele din fața mai scurte"[15]. Dar tot el revine, ceva mai târziu, cu o descriere mai detaliată: „ORAFLUS depăşeşte toate celelalte animale în varietatea frumoasă a coloraţiei sale. Partea din față a corpului său este foarte înaltă, astfel încât atunci când îşi ridică capul ajunge la o înălțime de 20 cubiți/ 30-35 picioare. Partea din spate a corpului este mult mai joasă şi seamănă cu a unei căprioare, cu picioarele şi coada sa cervine. Gâtul său este extrem de alungit iar capul are o aparenţă ecvestră, deşi este mai mic decât al unui cal. Blana sa are multe culori, dar predomină albul şi roşcatul. Când îşi dă seama că i se admiră forma neobişnuită, se întoarce de pe o parte pe alta pentru a oferi ce mai bun profil cu putință"[16]. Să reținem în special ultima observație. Animalului nu i-ar fi lipsit o anumită cochetărie pe care o putem numi, fără să greşim, odată cu Dimitrie Cantemir, „iubire de glorie". Ca să conchidem, deşi cunoscut *Bibliei*, care îl numără printre animalele curate, ce pot fi mâncate (*Deuteronomul*, 14: 5), animalul acesta nu a încetat să stârnească uimiri: oricât de familiar ar deveni, el rămâne unic, irepetabil, detaşându-se categoric de toate celelalte creaturi. E un hibrid, de nu chiar un monstru. În poemul său dedicat împăratului Caracalla, *Cynegetica* (III, 461-481), Oppian din Apamea insista asupra naturii hibride, năucitoare, a girafei, căreia îi alcătuia portretul, fără a-şi putea controla uimirea: „Povesteşte-mi, te rog, o, Muză cu voce clară şi diversificată, despre acele feluri de fiare sălbatice care au o natură hibridă şi sunt alcătuite din amestecul a două specii, cum ar fi Pardul, cu spatele pătat, care s-a unit cu Cămila. O, Părinte Zeus, câte lucruri ai imaginat, câte forme ai creat pentru noi, câte i-ai dat omului şi câte ființelor mării! Tu ai imaginat această formă variată de Cămilă, atât de asemănătoare la piele cu Pardul cel îndrăzneț şi ai făcut-o atât de blândă şi de plăcută omului. Lung este gâtul său, trupul său este pătat, urechile mici, partea de sus a capului este neacoperită, picioarele îi sunt lungi, tălpile picioarelor late; mădularele nu sunt egale, iar picioarele nu sunt la fel, căci cele din față sunt mai mari, pe când cele din spate sunt mult mai mici şi arată de parcă s-ar fi ghemuit pe vine. Din mijlocul

[14] Plinius, *op. cit*., p. 77.
[15] Albert the Great, *op. cit*., p. 71.
[16] *Idem*, p. 167-168.

capului se înalță două coarne – nu coarne propriu-zise, ci mici excrescențe pe cap, care se ridică între tâmple, lângă urechi. Gura sa delicată este suficient de mare, ca aceea a Cerbului şi în ea sunt aşezați pe cele două laturi dinți albi ca laptele. Are o sclipire luminoasă în ochi. Coada, iarăşi, nu este lungă, ci ca aceea a gazelelor iuți, cu păr negru la capăt"[17]. Autorul cere ajutorul muzei pentru a face față, prin arta sa descriptivă, unui model atât de ieşit din comun, a cărui existență nu poate fi decât rodul imaginației desăvârşite a însuşi zeului suprem, Zeus.

Dar alta pare a fi sursa livrescă cea mai plauzibilă a lui Cantemir: un detaliat portret al „camilopardalului" apare chiar la finalul romanului lui Heliodor, *Etiopicele*, pe care cărturarul îl indica drept model al construcției alegoriei sale. Şi la scriitorul grec apariția animalului are darul de a stârni uimirea celor care îl contemplă, ba chiar şi pe a naratorului, de vreme ce îi dedică o descriere atât de amănunțită. Reproduc pasajul, pentru a se putea observa legăturile directe dintre sursa antică şi bestiarul principelui moldav: „Era de înălțimea unei cămile, iar culoarea pielii, asemănătoare cu cea a panterei, era stropită cu pete strălucitoare. Partea dinapoi a trupului şi crupa erau destul de scunde, ca la leu, dar umerii, picioarele de dinainte şi pieptul se ridicau nemăsurat de sus în comparație cu celelalte părți ale trupului. Gâtul era subțire, în prelungirea trupului, asemeni gâtului de lebădă. Capul semăna cu cel al cămilei, dar nu întrecea mărimea capului de struț, din neamul celor care trăiesc în Libia. Ochii care îi ieşeau din orbite i se roteau înspăimântător. Se deosebea şi la mers de toate celelalte animale de pe pământ sau din apă, căci mişcările lui erau cu totul diferite: picioarele nu se deplasau unul după altul, la rând, ci mai întâi cele din dreapta în acelaşi timp şi apoi cele din stânga, fiecare parte a trupului ridicându-se astfel rând pe rând. Dar mişcările acestui animal erau atât de molatice şi de unduitoare, încât cel care îl păzea îl putea conduce cum voia cu o cureluşă legată de gâtul lui, ca şi cum ar fi avut nişte legături foarte puternice"[18]. Firește, reacția oamenilor este tot una de stupoare – efect inevitabil: „La vederea animalului, mulțimea a rămas uimită şi i-a dat un nume care se potrivea înfățişării. L-au numit, după trăsăturile cele mai caracteristice ale trupului lui, cămila-leopard. În acelaşi timp prezența lui umpluse toată

---

[17] Oppian, *Cynegetica*, *ed. cit.,* p. 153.

[18] Heliodor, *Etiopicele*, traducere şi note de Marina Marinescu, cuvânt înainte de Eugen Cizek, în vol. *Romanul grec*, vol. I, Editura Univers, Bucureşti, 1980, p. 445. Versiunea mult scurtată, care a circulat, în limba română, sub formă de carte populară, începând cu secolul al XVIII-lea, nu reține această descriere.

adunarea de zarvă”[19]. Şi descrierea lui Heliodor pare a fi nu o „copie după natură”, ci după o reprezentare. Dar ea transmite impresia pe care acest animal a lăsat-o mereu: aceea de stranietate, de hibrid, chiar de creatură fantastică. De aceea, girafa a fost, încă din Antichitate, vedeta menajeriilor, atracția principală pentru european. Dacă prima ei apariție în Roma s-a înregistrat în anul 46 î.e.n.[20], Evul Mediu şi mai ales Renaşterea nu au contenit să se lase fascinate de alcătuirea stranie a acestui animal exotic. Puternicul Lorenzo de Medici a întreținut, în menajeria sa (care îi slujea ca simbol al puterii) două astfel de exemplare, dintre care unul primit în dar de la sultanul mameluc. De altfel, un tablou realizat de Giorgio Vasari şi de ucenicii săi, aflat la Palazzo Vecchio din Florenza, care îl înfățişează pe Lorenzo Magnificul „între literații şi filosofii epocii sale”, nu uită să ornamenteze întreaga scenă cu silueta unei girafe, realizată cu multă acuratețe, în plan secund.

Acest animal a fost perceput, e limpede, întotdeauna ca fiind *altfel.* Exact această calitate îl recomandă pentru rolul esențial care i se atribuie în finalul *Istoriei ieroglifice*, după ce noile răsturnări de situație din Cetatea Epithimiei îl aduc pe Inorog pe val, iar pe prigonitorii săi îi pun într-o situație delicată, lăsându-i la mila acestuia. Dar pacea dintre Inorog şi Corb este încă spinoasă, se cere negociată cu mult calm, dată fiind şi încrâncenarea care a alimentat, atâta vreme, conflictul. Cele care par convinse că fără intervenția Camilopardalului totul s-ar duce de râpă sunt păsările, care se arată dispuse să accepte orice pretenție şi orice moft al diplomatului animal: „Uleul, cu mari rugăminte (cu porunca Corbului poate fi) la Camilopardos mărgând (după cum şi Corbul îi scrisese), pentru pacea între dânşii mijlocitoriu să să puie îl poftiia, ca doară, prin buni chedzi, lucrul carile mulți l-au ispitit şi a-l săvârşi nu l-au putut, el la bun şi cuvios sfârşit l-ar aduce, că amintrilea vrajba aceasta aşe de va rămânea, fără nici un prepus aievea ieste, dzicea, că asupra amânduror monarhiilor cea desăvârşit pieire şi prăpădenie stăruieşte”[21]. Este momentul oportun pentru ca autorul să îi acorde o atenție sporită personajului său. Abia acum catadicseşte să îi facă şi un portret fizic, când rolul important, de arbitru,

---

[19] *Ibidem*.

[20] *Ancient and Aquarium History. Ancient Animal Collections to Zoological Gardens*, (ed.) Vernon N. Kisling Jr., CRC Press, Boca Raton, Londra, New York, Washington, D.C., 2001, p. 19. Un studiu foarte bun despre naşterea grădinilor zoologice din menajeriile princiare, folosite ca simbol al puterii este cel semnat de Éric Baraty şi Élisabeth Hardouin-Fugier, *Zoos. Histoire des jardins zoologiques en Occident (XVI^e^-XX^e^ siècles)*, Éditions La Découverte, Paris, 1998, în special paginile 15-96.

[21] D. Cantemir, *op. cit*., p. 756.

de judecător chiar, al personajului este pe cale de a începe. Extins, pasajul prelucrează, în mod vizibil, descrierea din romanul lui Heliodor: „Această jiganie la trup cât cămila ieste de mare, piielea, ca cum cu soldzi ar fi, în feliu de feliu pestriță şi picată îi ieste, de unde şi numele, poate fi, Cămilăpardos i s-au alcătuit. Partea denapoi cu pântecele în sus ieste râdicată, ca cum ar fi a leului. Iară armurile şi picioarele denainte, cu piept cu tot, decât cum măsura trupului ar pofti, mai sus sint râdicate. Grumadzii îi sint sulegedzi şi gingaşi şi din trupul cel gros şi măminos, de ce mărg spre cap, gâtlejul i să supție. Capul cu a cămilii să asamană, şi de mare ca cum ar fi de da ori cât a Strutocamilei de Livia, ochii mierâi, în giur împregiur, ca cum ar fi cu siurmea văpsiți şi pre lângă albuşuri roşii, întorcându-i încoace şi încolea, groznic caută. Îmbletul îi ieste de tot schimbat, şi aşeşi tuturor dihaniilor, precum celor de uscat, aşe celor de apă împotrivă, că nu-şi mută pre rând picioarele, nici unul după altul le duce, ce din partea cea dreaptă, pe amândoaă odată şi deosebite, iară din partea stângă, câte unul şi împreunate, cu îmbe părțile totdeodată clătindu-să, din loc în loc să mută, însă la mărs lesne şi sprintină ieste”[22]. Camilopardalul adună, dacă îl privim cu atenție, în special trăsături de la personajele negative: de la cămilă, de la struț, ba chiar de la Hameleon (forma ochilor). Este un intermediar uns cu toate alifiile, care ştie că ar avea de pierdut dacă ar ține partea cuiva, dacă s-ar da cu una dintre părți. Dimpotrivă, grija sa este să se mențină neutru şi să profite necontenit de pe urma situațiilor tensionate. Autorul nu lasă pe seama cititorilor această concluzie, ci o formulează, cum nu se poate mai explicit, el însuşi: „Aceasta jiganie macar că dintr-amândoaă monarhiile afară ieste, însă într-îmbe părțile la mare cinste şi frică să ținea (că frica mai pe deasupra şi dragostea deplin din rădăcini oarecum despărțite ieşind, la acelaşi vârv a evlaviii agiung), şi aceasta pentru doaă pricini: una, căci cu toți vrăjitorii, mare şi de multă vreme cunoştință având, la multe farmece a o amesteca obiciuți era (precum din învățăturile şi tâlcurile hrismosurilor lor să cunoaşte). A doa, căci încă de demult era aşedzată ca hrana ei pre an dintr-aceste monarhii să să orânduiască, hrana nu atâta de multă, cât era de scumpă, căci nu carne, iarbă sau altă materie sățioasă, ce sau argint, sau aur, de multe ori şi diamanturi era (căci între toate jigăniile nu mai acesta fărămăturile diiamantului şi alte pietri scumpe a amistui poate). De care lucru, şi ea foarte aminte lua, ca nu cumva mai mult aceste monarhii stropşindu-să şi cu adese stropşiturile, mai mult slăbind şi sărăcindu-să, obrocul ei cel din toate dzilele să scadză”[23]. Fiu al Pleonaxiei,

---

[22] *Idem*, p. 757.
[23] *Ibidem*.

Camilopardalul se hrăneşte, simbolic, cu tot ce este mai de preț: fiziologia i-a fost afectată de viciu. Dacă Strutocamila poate mistui fierul, Camilopardalul are posibilitatea de a digera nestematele. De ele depinde viața sa, sugerează autorul. Pentru asta e gata să sacrifice orice; el este în stare să se lasă condus doar de latura cerebrală: nici o tresărire a sensibilității, nici un semn că ar fi capabil de vreun sentiment nu răzbate dincolo de masca impenetrabilă pe care personajul şi-o confecționează.

Dar diplomatul nu îşi îndeplineşte rolul fără ifose. Nu doar bogăția îl atrage, ci şi etalarea propriei superiorități. El joacă o carte a prefăcătoriei, pretinzându-se ofensat şi încercând, din toată povestea, să evidențieze marele rol care îi revine. Îi place să se lase măgulit, chiar implorat. Când poziția sa este amenințată de Biholul de Cina, reacționează vehement, dintr-un singur motiv, pe care autorul nu uită să-l dea în vileag: „Camilopardalul, aşijderea, singur numai schiptrul giudecătoriii nedejduind". El ştie să profite de situație, având intuiția sigură a câştigului. De altfel, cunoscând perfect țițele țesute de alții în lumea lăcomiei, unde se hotărăşte totul, el ştie că rolul său poate deveni foarte uşor cel al unui figurant, dar face tot ce poate pentru a-i conferi coordonatele unuia principal. Marea sa artă este aceea de a se preface, de a se adapta la orice situație; aşa şi-a depăşit condiția inițială: a fost nevoie de multă umilință şi tenacitate, pe care le vrea răsplătite acum nu doar prin acumularea de bogății, ci şi prin mângâierea vanității. Într-un studiu lapidar, Doina Ruşti observă corect că personajul are puterea de a se automodela, de „a se compune": „îşi perverteşte gusturile şi îşi cultivă privirea". Totul pentru a deveni ceea ce îşi doreşte atât de mult. Concluzia este pertinentă şi vine firesc: „Mască îndelung migălită, natură dual şi artificioasă, lipsit de simpatii şi antipatii, patron al secretelor şi sfătuitor pedant, Camilopardul reprezintă simbolic hibridul livresc, realizat în manieră bizantină şi în spirit balcanic"[24].

Prin urmare, datele personajului lui Cantemir confirmă cam toate informațiile culese de prin enciclopediile Antichității şi ale Evului Mediu: el este nu numai diferit de toate animalele, amestecând într-o manieră originală trăsături diverse, ci se doreşte şi deasupra tuturor, poziție pe care este convins că o merită. Lipsit de scrupule, dar nelipsit de o abilitate de manipulator, maestru al diplomației practicate în spatele cortinei, vanitos cu atât mai mult cu cât originile sale modeste l-ar fi putut situa în ultimele rânduri ale tagmei jivinelor, Camilopardalul are şi orgoliul celui inițiat în tainele unei lumi pentru care ceilalți nu au dezvoltat suficientă versatilitate şi simț pragmatic. Este, de altfel,

[24] Doina Ruşti, *Bestiarul cantemirian*, p. 121.

singurul sentiment pe care şi-l mai permite. Pentru a fi ajuns aici, personajul a plătit un preț pe care probabil nu îl conştientizează: a devenit o creatură lipsită de suflet, asemenea mecanismului grotesc care o înfăţişează pe zeița lăcomiei, „boadza Pleonaxii". El a semnat un pact faustic, dar nu pentru a primi tinerețea veşnică, nu pentru a suspenda timpul, ci pentru nişte valori disprețuite la unison de medievali: averea şi gloria.

Girafa lui Cantemir este una lipsită de suflet. Dacă s-ar izbi de ceva, pieptul său ar suna a gol.

9. Pardosul decăzut

În ierarhia fiarelor din *Istoria ieroglifică*, Pardosul ocupă un loc foarte apropiat de vârf: în cea dintâi categorie, a animalelor de pradă, el este menționat pe primul loc, fiind urmat de Urs, Lup, Vulpe şi Ciacal. Poziția sa este, deci, imediat următoare celei care i se cuvine leului. Aceeaşi plasare i se confirmă şi în partea a IV-a a cărții, când, în povestea Brehnacei, există o gradație a evenimentelor dinspre animalul cel mai mic şi mai inofensiv (cârtița) până la cel mai periculos (care este omul). Pardosul se află iar în imediata apropiere a omului. Muribund, el însuşi rezumă această dispunere a rangurilor: „Gudziul pentru curechiu, furnica pentru furtuşag, păşirea pentru lăcomie, şoarecele pentru simeție, mâța pentru pizmă şi viclenie, dulăul pentru vrăjmăşie şi mândrie, lupul pentru veche duşmănie, eu pentru obraznica bărbăție viața ne-am pus. Iară ciobanul pentru piielea mea capu-şi îşi va da."[1] Fiecare îşi află sfârşitul ca o meritată pedeapsă pentru lipsa de măsură, pentru cutezanța sau nechibzuința de a fi încercat să treacă peste „putințele şi hotarăle firii". Păcatul capital al pardosului ar fi, conform acestei logici, „obraznica bărbăție", deci curajul necugetat, orgoliul propriei forțe sau ferocitatea. În fine, şi în povestea Monocheroleopardalului, pardosul se situează în proximitatea leului: el l-ar putea învinge pe regele animalelor, dar îi lipseşte rapiditatea acestuia. Ca să-l ajungă, mai are nevoie de calitățile Inorgului (iuțimea) şi a Filului (mărimea). Dar deocamdată discutăm despre calitățile generice ale pardosului, nu despre cele particulare ale Pardosului, deci ale personajului cantemirian.

În orice caz, această reputație de temut se bazează în special pe sursele antice. Acolo pardosul („pantera" sau „leopardul", cum apare în cele mai multe traduceri moderne – cei vechi, ca şi medievalii, nu făceau diferența între aceste feline mari[2]) era descris ca un animal extrem de sângeros. Aristotel (IX, 6) dă,

---

[1] *Idem*, p. 580.

[2] Situația este rezumată de Debra Hassig, *Medieval bestiaries. Text, image, ideology*, p. 259: „Deşi *pardus* este frecvent interpretat drept «leopard» de traducătorii moderni (probabil pentru că «pard» este considerat astăzi un termen arhaic pentru «leopard»), bestiarele, citându-l pe Isidor, susțin simplu că pardosul este un animal multicolor şi

ca de obicei, tonul şi impune o tradiţie care va fi modificată, ca de atâtea ori, de interpretările creştine: „Se mai spune că pantera, care îşi dă seama că animalelor sălbatice le place să simtă mirosul său, se ascunde pentru a le vâna: acestea se apropie şi ea prinde astfel chiar şi căprioarele”[3]. Această strategie de vânare prin înşelăciune este preluat de Plinius (VIII, 23), care adaugă însă un amănunt apt să întărească renumele de fiară de o ferocitate absolută a pardosului: „Se spune că toate patrupedele sunt atrase într-un chip uimitor de mirosul lor, dar sunt îngrozite de expresia feroce a capului; din acest motiv, panterele îşi ascund capul, le ademenesc cu mirosul plăcut al corpului şi apoi le înşfacă”[4]. Felina capătă, deci, şi un aspect pe măsura cruzimii sale. În fine, la sfârşitul Antichităţii, Aelian (V, 40) întăreşte această imagine a unei fiare şirete şi neiertătoare: „Se spune că leopardul (numit tot *πάρδαλιν – n.m.*) emană un miros minunat. Pentru noi este imperceptibil, chiar dacă leopardul este conştient de avantajul că îl posedă şi alte animale împart cu el această ştiinţă. Iar leopardul le prinde în următorul mod: când are nevoie de hrană, se ascunde într-un tufiş des sau într-un frunziş adânc şi devine invizibil; doar respiră. Şi astfel, pui de cerb, gazele, capre sălbatice şi alte animale ca acestea sunt atrase ca de o de vrajă de mirosul său şi vin aproape. Moment în care leopardul ţâşneşte şi îşi înşfacă prada”[5]. Prin urmare, sursele laice îl pun pe pardos într-o lumină aptă să înspăimânte: el pare fiara absolută, care îşi dublează forţa fizică, rapacitatea, cu puterea vicleşugului şi chiar a inteligenţei; este conştient de atuurile sale şi le foloseşte în consecinţă. Victimele sale sunt şi ele conştiente de această „armă”,

———

specifică – chiar dacă în cadrul intrărilor pardosului – că leopardul este un animal diferit. De-a lungul Antichităţii şi al Evului Mediu, exista o anumită confuzie privind numele felinelor mari şi, ca rezultat, diferiţi termeni descriau acelaşi animal. De exemplu, Aelian foloseşte «leopard» şi «panther» pe rând, iar în anumite surse medievale termenul «pardus» se referă la o panteră mascul”. Edward Topsell, într-un tratat datând din 1607, *The History of Four-footed Beasts and Serpents Describing at Large Their True and Lively Figure, their Several names, Conditions, Kinds, Virtues (Both Natural and Medicinal)*, încerca să sintetizeze aceste confuzii, plângându-se de dificultatea stabilirii unei terminologii precise, dar rămânând tributar unei prejudecăţi care a supravieţuit până la apariţia unor naturalişti precum Buffon: „Atunci când un leu se împerechează cu o femelă pard, puiul se numeşte leopard; dar când pardosul se împerechează cu o leoaică, atunci se numeşte panteră”, *cf*. Michael Bright, *Beasts of the Field. The Revealing Natural History of Animals in the Bible*, p. 102.

[3] Aristote, *Histoire des animaux,* tome III, p. 76. Menţionez că termenul original, în textul lui Aristotel este *πάρδαλιν*.

[4] Plinius, *op. cit*., p. 76.

[5] Aelian, *op. cit*., vol. I, pp. 335-337.

dar nu îi pot rezista; prin urmare, pardosul acționează cumva cu forța fatalității. După cum vom vedea, această imagine va fi deturnată de interpretările creştine într-o cu totul altă direcție.

Nu alta este faima acestei fiare în *Vechiul Testament.* Întotdeauna el este văzut ca un „simbol de putere şi sălbăticie”[6]. În *Osea* (13, 7), pardosul este citat alături de alte fiare, ca o amenințare: „Şi voi fi pentru ei ca o panteră/ şi ca un leopard pe drumul asirienilor”[7]. Aceeaşi valoare de simbol al răului, al amenințării o are animalul şi în cartea profetului *Ieremia* (5, 6), unde cei care, deşi au cunoscut calea Domnului, s-au abătut de la cuvântul Său, suportă consecințele mâniei Acestuia: „De aceea i-a lovit leul din pădure/ şi lupul, până la casele lor i-a dat pieirii/ şi leopardul a stat de veghe împotriva cetăților lor:/ toți cei ce ies de acolo vor fi vânați/ pentru că şi-au înmulțit necucericiile,/ s-au întărit în abaterile lor”[8]. Interesant este că şi aici se păstrează, chiar dacă puțin inversată, aceeaşi ierarhie a ferocității care va fi preluată de întregul Ev Mediu şi, în consecință, şi de Cantemir. În fine, probabil ipostaza cea mai înspăimântătoare a acestui animal în *Vechiul Testament* este apariția sa în a treia poziție printre bestiile din visul lui *Daniel* (7, 6), unde este menționat după leoaică şi urs: „Şi, după acestea, priveam altă fiară ca un leopard, şi patru aripi fluturau pe ea; şi patru capete avea fiara, şi i s-a dat limbă”[9]. După care

---

[6] Michael Bright, *op. cit.*, p. 103.

[7] *Osea*, traducere din limba greacă de Cristian Gaşpar, introducere şi note de Eberhard Bons, Jan Joosten, Stephan Kessler şi Cristian Gaşpar, în vol. *Septuaginta 5*, volum coordonat de Cristian Bădiliță, Francisca Băltăceanu, Monica Broşteanu şi îngrijit de Smaranda Bădiliță, Colegiul Noua Europă, Editura Polirom, Iaşi, 2009, p. 98. Dubla ocurență terminologică se explică, conform notelor, prin faptul că *pantera* este „probabil traducere conjecturală pentru ebr. *şaḥal*, denumire poetică şi rară a leului.”

[8] *Ieremia*, traducere din limba greacă de Francisca Băltăceanu şi Monica Broşteanu, introducere de Francisca Băltăceanu, Monica Broşteanu şi Cristian Bădiliță, note de Francisca Băltăceanu şi Monica Broşteanu în colaborare cu Radu Gheorghiță; note patristice de Cristian Bădiliță, în vol. *Septuaginta 6/I*, volum coordonat de Cristian Bădiliță, Francisca Băltăceanu, Monica Broşteanu în colaborare cu Ioan-Florin Florescu, Colegiul Noua Europă, Editura Polirom, Iaşi, 2011, p. 362.

[9] *Daniel*, traducere, introducere şi note de Florica Berechet, în vol. *Septuaginta 6/ II,* volum coordonat de Cristian Bădiliță, Francisca Băltăceanu, Monica Broşteanu în colaborare cu Ioan-Florin Florescu, Colegiul Noua Europă, Editura Polirom, Iaşi, 2008, pp. 453-454. În note, traducătoarea explică apariția leopardului printr-o trimitere la Hipolit: „Hipolit scrie că profetul compară imperiul lui Alexandru cel Mare cu un leopard, deoarece grecii au mintea ascuțită, dar inima neîndurătoare.

intervine fiara absolută, apocaliptică, un hibrid mult mai înspăimântăror decât toate celelalte la un loc. Oricum, să observăm că nu înfățișarea leopardului este păstrată aici, ci firea sa sangvinară, crudă.

Să întrerupem însă acest excurs pentru a reveni la alegoria lui Dimitrie Cantemir. Am rezumat una dintre cele două aspecte ale tradiției simbolice privitoare la pardos. Personajul lui Cantemir este şi el unul negativ. Dar unul de duzină; profitând de renumele înspăimântător schițat mai sus, Cantemir ar fi putut să-i atribuie personajului său un rol cu adevărat malefic. N-o face însă, preferând să arunce în joc alte măşti animaliere, precum Hameleonul ori Corbul. Pardosului i se rezervă un loc într-un pluton de executanți ai ordinelor Corbului. Cel mai des el este menționat alături de rudele şi partenerii săi de răutăți: Ursul, Vulpea, Râsul. Este evident că funcția sa este aceea de agent al răului, nu de eminență cenuşie: el execută, nu gândeşte, nu ticluieşte planuri. Acestea cad în seama Corbului şi a Hameleonului. Aşa, de exemplu, Cucunosul îşi manifestă liniştea privitor la posibilitatea ca un personaj înțelept precum Lupul să le dea planurile peste cap: „Iară amintrilea, precum împotrivă că să clătéşte de-l vom simți, bună nedéjde am că Pardosul cu multe pestriciunile şi picăturile lui va afla ac de cojocul Lupului”[10]. Concurența din plan simbolic, atestată de multe surse, dintre pardos şi lup devine aici una între forța brută şi înțelepciune(de multe ori cele două animale sunt puse în situația de a se înfrunta direct, câştigătoare fiind, de fiecare dată, felina). Replica Brehnacei, a cărei înțelepciune este egală celei a Lupului, pune lucrurile la punct încă înainte ca personajul să apuce să se manifeste; nu este un punct de vedere lipsit de legitimitate, căci ulterior se va demonstra că Brehnacea este printre puținele personaje care are, alături de Şoim, Lup, Liliac, o viziune corectă asupra derulării lucrurilor şi care, în plus, nu renunță la supravegherea etică a atitudinilor pe care le manifestă; punctul său de vedere este, de aceea, cel al autorului: „Pardosul şi toată semințiia lui credință n-are a căruia nu numai scrisorile şi cuvintele, ce aşéşi nici lucrurile de credzut nu-i sint (că a cui cuvintele nu să stăruiesc, cu anevoie lucrurile i să vor stărui, şi cine necredincios ieste în voroavă, viclean va fi şi în lucruri), şi, precum piielea cu multe picături ieste picată, încă mai cu multe vicleşuguri inima îi ieste vărgată (că inima vicleană întâi din minciuna cuvântului, apoi din vicleşugul lucrului să vădeşte). Carile precum astădzi prieteşugul nou, aşé mâine sau poimâine

———

Petele de pe blana leopardului sugerează rafinament şi inteligență, dar ambele calități sunt puse în slujba crimei.”

[10] D. Cantemir, *Istoria ieroglifică*, *ed. cit*., p. 482.

vrăjmăşiia véche, şi precum acmu plecarea capului, aşé, aflând vréme, ridicarea nasului va arăta. Iară acéstea a Pardosului de nu vii pomeni, frate, cuvintele mele, precum o dată ți le-am dzis, din minte să nu-ți iasă”[11]. Prin urmare, principala caracteristică a acestui animal nu ar fi nici curajul, nici ferocitatea, ci necredința, firea schimbătoare. Brehnacea, de pe poziția eticianului, mută trăsăturile fizice (pielea pestriță) la nivelul caracterului. Pardosul este un trădător, el nu are principii, ci doar interese. Lucru confirmat de povestea Inorgului din partea a VI-a a *Istoriei ieroglifice*, în care îi povesteşte Şoimului că, într-un anumit moment, doar Lupul şi Pardosul rămăseseră fidelii Monocheroleopardalului. Faptul că personajul risipeşte atâta energie pentru prinderea unui fost aliat (Inorogul, fiul şi urmaşul legitim al Monocheroleopardalului) îl fixează într-o tipologie mult mai condamnabilă decât cea a duşmanilor *de facto* ai nobilului erou: aceea a trădătorilor. Hameleonul este, măcar, consecvent în răutatea sa, Şoimul şi Brehnacea se pot converti sub forța argumentelor (pentru că au harul înțelepciunii); Pardosul este însă un vânzător al stăpânului, un Iuda. Pe lângă frații săi, Hameleonul, Râsul şi Veverița, el este cel mai detestabil: dacă primul are scuza patologiei (se hrăneşte din răutățile pe care le săvârşeşte), cel de al doilea pe cea a prostiei, iar ultima pe cea a lipsei totale de personalitate, el face o alegere care îl condamnă definitiv. Nu este respectabil în nici una dintre tagmele lighioanelor. Nu acționează în numele nici unei idei, al nici unui principiu. Îşi urmăreşte, meschin, doar propriul interes mărunt.

Este o ipostază care contrazice nu doar poziția sa inițială, ci şi reputația negativă pe care i-o conturaseră sursele antice şi biblice. Pardosul lui Cantemir îşi coboară, de fapt, rangul acceptând să intre în solda unui personaj de rang secund, ajuns epitrop din *întâmplare* (o întâmplare împotriva firii), cum este Corbul. Dacă celelalte personaje sunt cumpărate de Corb conform propriilor vicii (Cămila, fiind proastă, cu iluzia puterii; Ursul, lacom – cu miere; Vulpea, vicleană – cu o poziție respectabilă şi cu anihilarea rivalului tradițional, Lupul; Ciacalul, Râsul şi Veverița sunt disprețuite din start ca nesemnificative), Pardosului i se promite o răsplată de un ridicol absolut. Inițial, i se stimulează lăcomia: „Căci pre Pardos Corbul prin iscoade şi cărți pre ascuns trimése, şi încă de demult în priința lor îl întorsése şi vicleanul cel mai mare a neamului său a fi cu giuruințele îl făcuse (că sula de aur zidiurile pătrunde şi lăcomiia îşi vinde neamul şi moşiia), de vréme ce tare îi făgăduisă că de să va întoarce într-o inimă şi într-un gând cu dânşii, stârvurile cele mai grase şi cărnurile cele mai

[11] *Ibidem*.

seoa-se cu Corbul, şi cu Vulturul, şi cu alalți ai lor sfetnici împreună le vor împărți”[12]. Dar el nici măcar de cultivarea acestui viciu nu mai este capabil, aflându-se într-o stare decrepită; Pardosul lui Cantemir este unul răpciugos, neputincios, care şi-a pierdut abilitățile de vânător şi care îşi mai întreține iluziile înşelându-se cu şansa progeniturii sale de a recupera o formă surogat din autoritatea speciei: „Aşijderea, el acmu la bătrânéțe agiuns fiind, din ce să află a-l mai preface macara că peste putință ieste (căci nici Corbul negreață, nici Pardosul pistriciunea a-şi muta poate), însă pe ficiorul lui, carile încă în vârsta tinéreții să află, precum Coracopardalis să-l poată face bună nedejde au, dzicea. Adecă glasul şi aripile Corbului dându-i, şi cea din moşie a Pardosului pestriciune lăsându-i, cu bună samă Pardos-Corb sau Corb pestriț să va înformui (că pieptul decât diamantul mai vârtos pofta îl moaie şi inima decât crémenea mai împietroşată lăcomiia o topéşte, şi ce focul nu domoléşte aurul topéşte)”[13]. Cantemir hibridizează după pofta inimii, rezultatul fiind o ființă imposibilă în ordinea naturii. De fapt, o creatură *împotriva* naturii, un „traghelaf al firii”, cum este şi Strutocamila, şi ea transformată în hibrid grotesc.

Odată vândut, Pardosul evoluează în această linie a arivistului neputincios, care nu poate avea alt rol decât pe acela de a îngâna, de a repeta hotărârile luate de cei puternici. Alături de fratele său Râsul (alt pestriț, la trup ca şi la inimă), el intervine într-un moment-cheie, acela când se hotăreşte că Strutocamila va deveni epitrop al țării patrupedelor. Dar replica sa nu are greutate, căci personajul nu are nici autoritatea morală, şi nici măcar pe cea fizică aptă să îl facă respectat în adunarea jiganiilor; el este un simplu supus al Corbului, la fel ca Papagaia, Râsul, Veverița, Ursul, Cucunosul, care repetă, ca un ecou, o decizie deja luată. Oricum, este momentul în care el îşi dă arama pe față, scoțând la lumină noua sa opțiune: „În care vréme Pardosul vărgat şi Râsul cu negru picat, cu alalți ai lor depreună, cel de demult în inimile sale ascuns vicleşug ce avea la iveală şi într-a tuturor privală a-l scoate începură, şi ca cum de urgiia pizmei nebuniți şi buiguiți ar fi fost, fără nici o ruşine: «vârtos ieste siloghizmul Corbului, frumos şi înțelept ieste sfatul Cucunozului, minunată şi înălțată ieste ritorica Papagaii», striga. «De acmu înainte, o omonie, o stăpânire şi o monarhie cunoaştem şi o împărăție ştim. Iară cine într-alt chip sentențiia ar clăti sau a o clăti s-ar ispiti, fier, foc şi cea mai groaznică moarte partea să-i fie». Aşédară, răutatea vicleşugul zămisli şi nebuniia îl descoperi (că vicleniia, răutatea şi nebuniia surori sint: răutatea începe, vicleşug urmadză, iară nebuniia

---

[12] *Idem*, p. 490.
[13] *Ibidem*.

mai mult îl desfrâneadză, până unde una prinde, alta leagă, iară a triia grumadzii cu laţul îi vâneadză). Cătră acéstea, Pardosul răutate peste răutate, vicleşug peste vicleşug şi nebunie peste nebunie a grămădi începu, şi paşii lăcomiii până peste hotarăle simţirii a-şi lăţi şi a-şi lărgi adaosă, dzicând: «De vréme ce după neminciunoase budzele Papagaii toată adunarea adeverêşte, cu cale, şi cuviinţă socotesc a fi, ca precum la monarhiia păşirilor după Vultur, Corbul, aşé la monarhiia noastră, după Leu, Strutocamila stepăna cea mai de cinste şi epitropiia a tot neamul să ţie, şi după aripile carile Vulturul l-au demânat, capul taurului să i se puie, pentru ca şi ea între coarne sămnul biruinţii şi stema epitropiii să poarte. Că amintrilea, şi Cămila şi Struţul, undeva vreun mădulariu de apărare şi de luptare precum să n-aibă tuturor ştiut ieste»”[14]. El nu face decât să execute o partitură prestabilită, să emită ceea ce ulterior va fi numit de autor „sentenţia Pardosului”. Dar asta nu înseamnă că personajul are acces la decizie. El este un simplu executant, aşa cum îl înfăţişează şi scena, de un grotesc comic, în care o poartă de căpăstru pe Strutocamila proaspăt încoronată (şi încornorată), alături de fratele său Râsul: „Aşédară, cu toţii, după sorocul dat, la locul însămnat să adunară şi la dzua pusă la cetatea Deltii să împreunară, unde Pardosul pe Cămilă de căpăstru purta şi Râsul după dânsa, cu gândacii prin baligi-i, î să primbla”[15]. Este singura contribuţie pe care Pardosul, pe vremuri fiara care stârnea spaimă, şi-o mai permite.

Sigur, astfel stând lucrurile de la bun început (conform strategiei autorului de a fixa clar, din primele părţi ale alegoriei, statutul şi „hramul” fiecărui personaj), Pardosul rămâne un simplu executant al unor acţiuni planificate de alţii; în mare, rolul său se reduce la acela de hăitaş al Inorogului. Dar şi acesta este unul secund, căci „creierul” acestei vânători este Hameleonul. Altfel, replicile sale nu sunt lipsite întru totul de miez, dar îi trădează mereu interesul; el încearcă să justifice alegerea sa, să îşi întemeieze, astfel, trădarea: fie că îl demască pe Liliac ca element perturbator şi periculos, fie că recomandă izolarea Lupului, el nu face decât să interpreteze un rol deja fixat. Ca executant, este principalul manipulant al lucrurilor, supraveghează întregul ritual, chiar dacă descris în cheie parodică, al ungerii Strutocamilei şi al impunerii sale pe tron (de aceea, în final, pe el, alături de Corb, îl blestemă aceasta). Îşi vede interesul satisfăcut, ajungând, alături de Brehnace, să ocupe o funcţie de vază: „Iară la masa la carea singuri împăraţii să ospăta, altora loc de şedzut nu arăta, fără numai Corbului şi Strutocamilei, carii pentru slujba epitropiii ce purta decât

[14] *Idem*, pp. 505-506.
[15] *Idem*, pp. 509-510.

toate dihaniile lumii mai în cinste să avea. Către acestea pre Brehnace şi pre Pardos adăogea, ca cum dintr-alții mai aleşi şi după epitropi al doilea ar fi"[16]. Punct ochit, punct lovit. Doar că Pardosul devine, astfel, subordonatul unor personaje groteşti, care ocupă o poziție ce nu li se cuvine. Ceea ce înseamnă că, de fapt, el decade acceptând această subordonare.

Dacă Pardosul lui Cantemir pierde mult din autoritatea pe care o avea în lumea fiarelor, conform tradiției antice şi veterotestamentare, el se află la ani-lumină de imaginea pozitivă pe care i-o construiesc, în primele secole după Hristos, scrierile de morală creştină. Conform metodei alegorizante inițiată de Şcoala din Alexandria (al cărui rezultat este şi *Fiziologul*), fabula antică primeşte o interpretare care îi răstoarnă complet sensul. *Fiziologul* reia nucleul epic, dar îi adaugă anumite elemente simbolice care conduc la o morală diferită: „Există un animal numit panteră, pestriț la culoare, dar frumos şi foarte blând. Fiziologul spune despre acesta că singurul ei duşman este balaurul. După ce a mâncat şi s-a săturat cu diferite vânaturi, pantera se ascunde în peştera sa, se întinde şi doarme; după trei zile se deşteaptă din somn şi pe dată scoate un răget puternic; odată cu răgetul îi iese din gură şi o mireasmă atât de suavă, încât întrece toate mirodeniile. De cum i-au auzit glasul, toate fiarele, cele de-aproape şi cele de departe, se-adună laolaltă şi adulmecă urma miresmei celei dulci care iese din gura sa; doar balaurul, la auzul glasului ei, se strânge de spaimă şi se adăposteşte în peşterile subpământene unde, neputând să îndure puterea miresmei celei dulci, încremeneşte chircit asupră-şi, rămânând neclintit şi fără putere, ca mort; iar celelalte animale o urmează pe panteră ori încotro se duce. Tot astfel şi Domnul nostru Iisus Christos, pantera cea adevărată, care atrage la sine prin întrupare tot neamul omenesc (care fusese robit de diavol şi supus morții)"[17]. Pardosul/ pantera/ leopardul devine, de astă dată, un animal extrem de blând, care atrage la sine toate animalele, mai puțin dragonul, care este, evident, diavolul însuşi. Debra Hassig observă cu îndreptățire acest proces de metamorfoză prin rescriere: „a fost nevoie de o consistentă rescriere a poveştii panterei pentru a face din acest animal un simbol al lui Hristos şi astfel caracterizarea panterei a fost modificată în *Fiziolog* pentru a se armoniza cu lecția morală dorită"[18]. Iisus Hristos devine, astfel, „adevărata panteră"; în iconografia creştină[19], în toate bestiarele medievale acest simbol va fi reluat cu

---

[16] *Idem*, p. 568.
[17] *Fiziologul latin, ed. cit.*, pp. 43-45.
[18] Debra Hassig, *op. cit.*, p. 157.
[19] Vezi Louis Charbonneau-Lassay, *op. cit.*, pp. 278-294.

fidelitate[20]. În reprezentările plastice, printre animalele care se află în proximitatea sa se numără cel mai adesea cerbul (tot o imagine a lui Hristos).[21] În secolul al VI-lea, Isidor din Sevilla (XII, II, 8-11), cel care marchează pentru secole imaginarul european, explică chiar numele animalului pornind de la această fabulă răsturnată de *Fiziolog*: „Pantera (*panthera*) este numită astfel fie pentru că este prietena «tuturor» animalelor, cu excepția dragonului, fie pentru că îi place societatea celor ca ea şi dă înapoi orice primeşte în acelaşi mod – căci în greceşte παν înseamnă «tot»"[22]. Cum era greu să facă uitată reputația malefică a animalului, el diferențiază pantera, ca imagine a lui Hristos, de pardos, ca animal feroce, deci imagine a diavolului: „Pardosul (*pardus*) vine după panteră; acesta are o blană pestriță şi este extrem de rapid şi de însetat de sânge, căci se grăbeşte să ucidă cu o singură lovitură. Leopardul (*leopardus*) se naşte din împerecherea dintre o leoaică şi un pardos şi produce o a treia specie"[23]. Distincția terminologică a sporit confuzia ulterior. Singurul care va formula o îndoială privitoare la realitatea acestui comportament al animalului va fi Albertus Magnus, dar scepticismul său nu va reuşi să zdruncine încrederea în adevărul spiritual al acestor instrumente de îndoctrinare care sunt bestiarele şi enciclopediile medievale. În celebra sa lucrare *De animalibus* (XX, 131), el remarcă: „Plinius susține că atunci când o panteră se trezeşte din somn, emite un miros plăcut care face ca celelalte animale să se adune lângă sursa mirosului. Dar ştim din tratatul nostru *Despe simț şi ceea ce este simțit* că aşa ceva este fals, deoarece, în afară de om, nici un animal nu manifestă nici plăcere, nici respingere față de mirosuri"[24]. Degeaba, ştiința nu are suficiente resurse ca să fisureze gândirea religioasă medievală.

Dar imaginea pardosului este şi efectul unui proces de ideologizare, de manipulare extrem de interesant. Michel Pastoureau îl explică în două dintre lucrările sale fundamentale pentru înțelegerea modului în care creştinismul a modificat modul anticilor de a privi şi a cunoaşte lumea: *O istorie simbolică a Evului Mediu occidental* şi în *Ursul. Istoria unui rege decăzut*. „Naşterea leopardului" este un rezultat al eforturilor bisericii de a împinge în planul derizoriului şi de a diaboliza ursul (ca stimulent al multor culte păgâne ce au

---

[20] De la Guillaume de Normandie şi Brunetto Latini la enciclopedişti, imaginea migrează neschimbată.
[21] Debra Hassig, *op. cit.*, p. 161.
[22] Isidor din Sevilla, *op. cit*., p. 251.
[23] *Idem*, pp. 251-252.
[24] Albert the Great, *op. cit*, p. 171.

supraviețuit în special în Europa nordică mult după impunerea creştinismului)[25]. Pare o teorie fantezistă? Nu este. Leul este impus, treptat, ca adevărat „rege al animalelor" şi se încearcă, în acest scop, o „curățare" a sa de reputația malefică. *Noul Test*ament îl impune ca pe o figură a lui Hristos, iar leul este astfel valorizat de creştinsim în dauna rivalului său, ursul. *Fiziologul* reprezintă, şi din acest punct de vedere, textul capital: el îl plasează pe leu pe prima poziție, nu doar în calitate de *rex omnium bestiarum*, ci mai ales datorită dimensiunii sale hristice[26]. Ia, astfel, naştere un proces de metamorfoză simbolică a leului pe care Pastoureau îl rezumă astfel: „Începând cu momentul în care leul este înzestrat cu această dimensiune christologică forte, odată cu promovarea sa în numeroase domenii, în fața autorilor şi creatorilor de imagini se pune o problemă delicată: cum să procedeze cu aspectele negative ale leului? Ce e de făcut cu leul rău, cel despre care vorbeşte cartea Psalmilor, Sfântul Augustin, Părinții Bisericii şi, pe urmele lor, o bună parte a culturii clericale din Evul Mediu timpuriu? Bestiarele, emblemele au ezitat o vreme. Apoi, la răscrucea secolelor al XI-lea şi al XII-lea, au găsit o soluție la această problemă: să facă din leul rău un animal aparte, purtând un nume propriu doar lui pentru a nu fi confundat cu leul christologic, pe cale de a deveni definitiv regele animalelor. Acest animal-«supapă» va fi leopardul. Nu leopardul adevărat, ci un leopard imaginar, având în mare parte proprietățile şi aspectele formale ale leului (nu şi coama, totuşi), dar înzestrat cu o natură rea. Începând cu secolul al XII-lea, textele literare şi tânăra heraldică îl aduc adeseori în scenă, făcând din leopard un leu decăzut, un semileu, respectiv un duşman al leului. În acest ultim rol, leopardul se pomeneşte uneori văr sau aliat cu dragonul"[27]. De aceea, dacă în heraldică leul va fi mereu reprezentat din profil, leopardul va fi înfățişat *en face*, pentru că „în iconografia zoomorfă a Evului Mediu, reprezentarea unui animal *en face* este aproape de fiecare dată peiorativă. Dat fiind că are capul înfățişat *en face*, pe când leul în profit, leopardul este un leu rău"[28]. Acest nou animal, o invenție ideologică, la urma urmelor, va deveni mobila principală a stemelor dinastiei Plantageneților[29].

Aşa se face că distincția între panteră, ca imagine a lui Hristos, şi leopard, ca imagine a diavolului, persistă până în epoca lui Cantemir; este însă o

---

[25] Vezi Michel Pastoureau, *Ursul. Istoria unui rege decăzut*, traducere de Emilian Galaicu-Păun, Editura Cartier, Chişinău, 2008.
[26] Vezi *Fiziologul*, cu cele patru naturi ale leului...
[27] Michel Pastoureau, *O istorie simbolică...*, p. 61.
[28] *Idem*, p. 62.
[29] *Ibidem*.

distincție simbolică, „de cabinet", care nu are nici o legătură cu specia urmărită în natură. Dar un astfel de control nu avea, în epocă, nici o autoritate. Oricum, dacă a ignorat aspectele pozitive din textele moralizatoare şi din iconografia creştină, Cantemir a exclus, în egală măsură, şi tradiția negativă a „leului rău" care este leopardul. Personajul său nu îşi păstrează rangul nici în această privință; el nu este un leu rău, ci un profitor mărunt, lipsit de noblețe şi de orice calitate pregnantă.

Finalul precipitat al zoomahiei nu face decât să confirme ceea ce Brehnacea văzuse clar de la bun început: Pardosul nu are nici o ezitare în a trăda şi a încerca să treacă în tabăra Inorogului şi a Filului, atunci când situația se întoarce în favoarea acestora. El joacă dublu, trimițând scrisori menite să compromită alte personaje, dar care cad în mâinile Inorogului şi ale Filului. Pe de o parte, încearcă să-l monteze pe Râs împotriva Corbului şi a Brehnacei, demascând abia în al doisprezecelea ceas intențiile tiranice ale tiranului de a controla ambele împărății; pe de altă parte, caută, prin alte scrisori, să obțină iertarea din partea noilor favorizați: Filul şi Inorogul. În această reconvertire a Pardosului nu intră nici un strop de căință; personajul nu are astfel de resurse. Lui îi este limpede că, odată vicleşugul său descoperit, nu mai poate avea nici un profit dacă slujeşte acelaşi stăpân. Şi încearcă să schimbe tabăra: „Iară înturnarea Pardosului la locul său aşe pre lesne n-ar fi fost, de nu l-ar fi împuns la inimă cărțile carile împotriva Corbului şi a Brehnacii scrisese, căci şi Pardosul de pe socoteala vremii bine cunoştea că cărțile acelea în mâna Filului sau a Inorogului ar fi căzut, şi acmu, el, deodată, în monarhiia pasirilor capul aciuându-şi, nu fără frica vieții acolea să zăbăviia. De care lucru, decât supt pliscul Corbului, supt hortumul Filului a trăi mai bine a fi socoti. Şi aşe, nu mult acolea zăbăvindu-să, prin încredințarea Lupului, iarăşi la locu-şi să întoarsă"[30]. Noua trădare nu are efecte doar datorită deciziei înțelepte a Brehnacei, care tăinuieşte scrisorile. Pardosul se întoarce, aparent, de unde a pornit. Dar, lipsit de respectul tuturor, lipsit de orice glorie, lipsit, de fapt, şi de măruntele avantaje pe care le tot vânase, el este un învins. Nu doar în ordine morală.

În concluzie, Pardosul lui Cantemir nu se ridică nici măcar la nivelul ipostazei negative a animalului, în reprezentările antice, veterotestamentare sau creştine; cu atât mai puțin mai conservă el vreo urmă din aspectele pozitive. Autorul nu îi acordă nici măcar şansa de a-şi păstra calitățile care îl fac temut conform surselor citate. Reducându-l la stadiul unui trădător meschin, detestabil, demn de dispreț, autorul nu se opunea doar acestei tradiții, ci mai ales

[30] *Idem*, p. 752.

alteia, care plasa animalul într-o zonă luminoasă a bestiarului: este vorba de valorificarea creştină a imaginii felinei, aşa cum a moştenit-o Evul Mediu de la Plinius (care, la rândul său, a moştenit-o de la Aristotel). Dar şi el o cunoaştea foarte bine, aşa cum o cunoaştea întreaga lume medievală şi post-medievală. Ceea ce înseamnă că opţiunea sa este implicit şi una polemică. Nu față de interpretarea creştină, ci față de micimea modelului său („Iorgachi vornicul", cum este el „deconspirat" la *Scara* finală).

10. Râsul alienat

Deşi va avea un rol determinant în ţeserea intrigii, Râsul nici măcar nu este pomenit în prima parte a *Istoriei ieroglifice*, unde apar, strânse laolaltă, cam toate personajele. El nu ia parte la discuţiile iniţiale, nu se manifestă, deci, prin *logos*. Alta pare a fi priceperea sa de căpătâi: a regiza intrigi, a trăda şi a media tot felul de întâlniri dubioase. Într-o lume a lăcomiei care pe alţii îi intimidează, Râsul pare a se descurca foarte bine.

Pentru prima oară, animalul este menţionat de Cucunoz, ca duşman de neclintit al Inorogului: „Pardosul, Vulpea, Ursul, Râsul şi alalte ale lor rudenii cuvântul lor a priimi şi sentenţia lor a întări gata sint, şi încă de va fi cineva sfatului acestuia împoncişitoriu, prea pre lesne altă cale îi vor arăta, pre carea şi vrând şi nevrând îi va căuta a merge”[1]. E limpede, deci, de la bun început de care parte se situează acesta. Cu toate că, aflăm din povestirea Şoimului din partea a şasea, pe vremea epitropiei Vidrei, el ar fi avut o altă opţiune, de vreme ce monarhul de atunci se plângea Corbului că „Inorogul, Filul, Lupul, Pardosul, Râsul, Veverița şi încă alte câteva din jigănii ascultării şi stăpânirii ei nu vor să să supuie, ce în tot chipul statul monarhiii să tulbure şi tot trupul publicăi spre răzsipă să aducă îmblă”[2]. Între timp, cei trei fraţi, plus al patrulea, Hameleonul, au devenit cei mai încrâncenaţi hăitaşi ai dreptului Inorog. Ce s-o fi întâmplat între timp, ce anume justifică această schimbare a taberelor? Dacă Hameleonul are un apetit înnăscut pentru rău, iar Pardosul este cumpărat cu promisiunea unor mese îmbelşugate şi a sprijinirii carierei fiului său, Râsul se vinde pe un preţ nu doar iluzoriu, ci, cum are grijă să ne atragă atenţia autorul, „pe un adevărat lucru de râs”: „din 53 de căpuşi pline de singe (carile odânăoară Râsul adunate avându-le şi pe vrémea foameţii păşirile i le-au fost prădat), pre giumătate înapoi să i le întoarcă, însă cu aceasta tocmală ca în tot anul câte cinci căpuşi să-i dea. Aşijderea cătră acéstea îi făgăduiră, precum socotitorul îl vor pune, ca câte căcărédze Cămila dinafară de grajd ar lepăda, el a le cheltui şi pre la gândacii carii din mistuiri ca acéstea hrana le ieste, a le împărţi voinic să fie

[1] D. Cantemir, *Istoria ieroglifică, ed. cit.*., p. 481.
[2] *Idem*, p. 615.

(că lăcomiia de la aur până la gunoiu, şi de la diamant până la steclă să întinde)".[3] În comparație cu ceea ce îi motivează pe frații săi, Râsul pare un caraghios, un ridicol, lipsit de discernământ. El nu este nici măcar capabil de răutatea funciară a Hameleonului ori de arivismul Pardosului. Singura sa trăsătură, pe lângă prostia obligatorie, este lăcomia. Poate aşa se şi explică faptul că, deloc întâmplător, chiar Râsul este cel care povesteşte relatarea Camilopardalului despre Cetatea Epithimiei, deci a lăcomiei duse la extrem. Dar, câtă vreme alții urmăresc avantaje consistente, el se mulțumeşte, pe lângă jumătate din ceea ce oricum i se cuvenea, cu... „căcăredzele" pe care Strutocamila le va împrăştia în urma ei. Acesta este prețul Râsului, cu atâta se lasă el cumpărat. Dintre toți inamicii Inorogului, pe el pare a-l batjocori autorul cel mai tare, el este victima care nu are nici măcar dreptul la o ticăloşie „onorabilă", firească în limitele tipologiei respective.

Să fie oare Râsul chiar atât de prost? Sau, pur şi simplu, lăcomia sa este atât de mare, încât se mulțumeşte, asemenea grotescului mecanism din centrul lumii lăcomiei, cu orice? Abia după ce îl pune în această ipostază, după ce îl prezintă cititorilor într-o lumină deloc favorabilă, autorul catadicseşte să-şi caracterizeze personajul: „La jiganiia aceasta, Râsul, de socotit ieste că toată pistriciunea pe supt pântece i să ascunde, adecă la loc ce nu să aşé véde, iară amintrilea pe spinare, tot un păr să arată a avea. Adecă în față prost şi drept, dară multe picături de vicleşuguri îi stau peste mâță (că toate carile să văd de pe chip şi de pe floare să giudecă, iară gândul a ascunsului inimii nici chip, nici floare are, de pre carea de bun sau de rău, de frumos sau de grozav să să cunoască, fără numai când icoana în cuvinte sau în lucruri îşi tipăréşte)"[4]. Portretul moral porneşte, prin urmare, de la trăsăturile fizice, căror li se atribuie semnificații alegorice. Râsul îşi ascunde ticăloşia sub aparența simplității intelectuale, dar este, suntem avertizați, un maestru al jocurilor de culise. Oricum, e un personaj cu o fire ascunsă, care va juca mereu la două capete, care va urzi necontenit intrigi dubioase.

Dar până va avea ocazia să-şi desfăşoare ticăloşia asupra căreia am fost avertizați, iată-l pe Râs înfățişat încă o dată într-o ipostază dintre cele descalificante: el devine tutorele Strutocamilei, alcătuind, împreună cu acesta, un cuplu grotesc; faptul că acceptă să umble în urma unui monument al prostiei cum este hibridul ajuns epitrop dă în vileag lipsa de moralitate şi de minim orgoliu; e limpede, linxul a fost cu totul secătuit de lăcomia sa, care l-a coborât

---

[3] *Idem*, pp. 490-491.
[4] D. Cantemir, *op. cit.*, p. 491.

în rang: dintr-o fiară, dintr-un animal de pradă, cum l-a lăsat firea, el a devenit un fel de târâtoare[5]. Iată concentrata scenă: „Aşédară, cu toții, după sorocul dat, la locul însămnat să adunară şi la dzua pusă la cetatea Deltii să împreunară, unde Pardosul pe Cămilă de căpăstru purta şi Râsul după dânsa, cu gândacii prin baligi-i, î să primbla”[6]. După care tot autorul comentează caustic, pentru a se asigura că pamfletul său îşi va atinge ținta: „Căci la Râşi ca acéştea, căcăraza Cămilii mai de mare preț ieste decât castanii la gliganii muntelui Olimpului”[7]. Prin urmare, înainte încă de a apuca să se manifeste împotriva Inorogului, Râsul are parte de un tratament maliții os, menit să-l ridiculizeze, să-l caricaturizeze. Lăcomia a adus un animal mândru în stadiul decăzut al linguşitorului care renunță la orice urmă de demnitate.

Pentru cine urmăreşte reprezentările felinei în imaginarul antic şi medieval, e limpede că aceasta suferă la Cantemir o radicală deformare. Surse ilustre îl plasează cu insistență în apropierea lupului şi a leopardului. Oppian, în al său poem *Cynegetica* (III, 84-95) îi face o descriere neutră, dar îl plasează în proximitatea felinelor (leu, leopard, tigru). Ar exista două specii de linx. „Dintre acestea, un tip de linx este mic şi atacă iepurii; celălat fel este mai mare şi sare uşor asupra cerbilor cu coarne mari şi asupra oryxului cel iute. Ambii au aceeaşi formă. Asemănătoare sunt şi licăririre minunate care ies din ochii acoperiți de gene; ambii au o față luminoasă, capul mic şi urechile curbate; doar culoarea lor diferă. Lincşii mai mici sunt acoperiți cu o piele roşiatică, în timp ce culoarea celor mari este ca a şofranului şi a sulfului”[8]. În plus, ca toate celalte feline, linxul ar manifesta o grijă admirabilă pentru progeniturile sale. Pentru Plinius (VIII, 28), el este un soi de hibrid, „cu înfățişarea unui lup şi petele unui leopard”[9], în timp ce Albertus Magnus (XXIII, 36) îl descrie mai amănunțit, dar urmând aceleaşi coordonate: „Cu totul, nu este foarte diferit de un lup, dar blana sa este complet pestriță, cu pete albe ca la leopard”[10]. Isidor din Sevilla (XII, II, 22) împinge asemănarea cu cele două fiare până la a deriva şi etimologia din numele lupului: „Linxul este numit astfel pentru că se numără printre lupi. Este un animal cu pete pe spate, ca ale unui pardos, dar seamănă cu un lup. De aici,

---

[5] Conform G.D. Suchaux, M. Pastoureau*, op. cit*., p. 98, în unele reprezentări medievale, linxul apare ca „un fel de mare vierme alb sau un şarpe”.
[6] D. Cantemir, *op. cit*., pp. 509-510.
[7] *Ibidem*.
[8] Oppian, *Cynegetica, ed. cit.*, p. 121.
[9] Plinius*, op. cit*., p. 77.
[10] Albert the Great, *op. cit*., p. 87.

lupul se numeşte *λύος,* iar celălat animal *lynx*"[11]. Prin urmare, râsul nu avea în alcătuirea sa nimic caricatural, care să favorizeze un tratament ridiculizant. Dimpotrivă, alte câteva trăsături îl impun printre animalele aparte: mai întâi, atât Plinius (VIII, 57), cât şi Isidor, Albert cel Mare, care îl urmează, ambii, pe naturalistul antic, notează un obicei mai mult decât exotic al animalului: urina sa, întărită, se cristalizează sub forma unei pietre prețioase „Urina lincşilor, în zona unde trăiesc aceştia, îngheață după ce este eliminată sau se solidifică, luând forma unor pietre asemănătoare cu rubinul, care răspândesc o culoare roşie aprinsă şi care sunt numite *lyncurium*; de aceea, majoritatea autorilor susțin că şi chihlimbarul are o astfel de origine. Lincşii sunt conştienți de asta şi, din gelozie, îşi acoperă urina cu pământ, ceea ce provoacă întărirea ei mai rapidă"[12]. Din producător de pietre prețioase la antici şi medievali, râsul ajunge la Cantemir prețuitor al balegilor/găinațului Strutocamilei. Inversarea simbolului ține de strategiile autorului, pornit să-şi ponegrească adversarul, Mihalache Russet. Dar mai este un amănunt care merită adus în discuție: linxul are conştiința prețiozității emanațiilor sale şi este invidios pe norocul celui care va descoperi gheşeftul. Chiar dacă nu are ce câştiga, el încearcă să facă totul ca rubinul să rămână ascuns. Iată o primă trăsătură a animalului: el este un cărpănos, un invidios, dorind ca nimeni să nu poată profita de pe urma lui.

Tot în linia unor caracteristici negative îl situează şi legenda invocată de Ovidius în *Metamorfoze:* zeița Ceres îl trimite pe Triptolemus din Athena cu carul prin văzduh, pentru a semăna ogoarele până atunci sterpe, din cauza mâniei zeiței. Acesta se opreşte în Sciția, unde rege este Lyncus. Povestindu-i care îi era misiunea şi cine i-o încredințează, tânărul se crede la adăpost de orice rău. Dar, povesteşte Ovidius, „barbarul a fost pizmaş şi, ca să treacă el drept născocitorul unui dar aşa de mare, a dat tânărului găzduire, dar în timpul somnului s-a năpustit asupra lui să-l ucidă. În momentul însă în care căuta să-i înfigă sabia în piept, Ceres l-a schimbat pe scit în lynx, iar tânărului mopsopian i-a poruncit să mâie iarăşi prin aer telegarii sacri"[13]. Prin urmare, râsul ar fi, la origine, un om nu doar invidios, ci şi egoist, orgolios. Nu îl interesează binele celorlalți, ci doar nemeritata stimă pe care ar putea-o căpăta dacă şi-ar ucide rivalul şi şi-ar aroga abuziv meritele acestuia. Ei bine, la Cantemir, Râsul are aceeaşi dezinvoltură în a face răul, aceeaşi lipsă de scrupule, doar că şi-a pierdut, între timp, semeția. Nu îşi mai înfruntă vrăjmaşii direct, fățiş, ci

---

[11] Isidor din Sevilla, *op. cit*., p. 252.
[12] Plinius, *op. cit*., p. 89.
[13] Ovidius, *Metamorfoze, ed. cit*., p. 140.

scorneşte din umbră scenarii malefice, destul de abile pentru a-l pune în dificultate şi pe Inorogul cel iute de picior. În *Istoria ieroglifică*, Râsul este o eminenţă cenuşie a răului, care preferă masca modestiei, a umilinţei chiar, doar pentru a-i ieşi planurile. Paradoxul este că din toată această afacere prea mult nu are de câştigat, dar măcar foştii aliaţi, Inorogul şi Filul, au foarte mult de pierdut.

În pofida conjuncturii ridicole în care este prezentat la început, rolul Râsului în derularea intrigii este esenţial: el este, de fapt, creierul întregului conflict epic. Linxul îi scoate pe fidelii Corbului din cel dintâi impas: odată luată hotărârea ungerii Strutocamilei ca epitrop în ţara animalelor, se cer respectate formalităţile necesare, alegorizate de autor, după inspiraţia unei fabule esopice, sub forma împodobirii cu coarnele bourului şi penele păunului: „Acmu a tuturor voie unindu-să şi toţi supt argumentul Corbului supuindu-să, cu toţii în toate părţile să împrăştiară şi prin toţi munţii şi codrii, unde coarne de buăr lepădate ar găsi şi cap de taur aruncat ar neméri, cu toată nevoinţa cercară şi nicicum undeva măcar nu să aflară. De care lucru, cu toţii în mare întristare aflându-să, ce vor mai face şi ce vor mai lucra nu ştiia. Şi acmu mai-mai toată nedéjdea pierdea, de nu ş-ar fi adus aminte Râsul de un hrizmos, pre carile Camilopardalul încă mai denainte îl învăţase”[14]. Nu întâmplător, cel mai umilit din întregul alai, cel mai linguşitor e cel care îi scoate pe toţi din impas: Râsul este, aflăm, un bun prieten al Camilopardului (ambii înrudiţi cu pardosul, confirm vechilor enciclopedii), prin urmare, el ştie, de la amicul său, cum să dezlege profeţia. Ceea ce urmează este cunoscuta descriere a cetăţii Epithimiei, care ocupă aproape întreaga parte a treia a romanului. Râsul este, cum am demonstrat cu altă ocazie[15], cel care joacă aici rolul de „martor utopic”: el redă întocmai povestirea Camilopardalului referitoare la acea lume a lăcomiei generalizate. El, cel umil, dar şi lacom cu asupra de măsură, este singurul în stare să-i ghideze pe ceilalţi prin negurile unei lumi în care totul se cumpără scump. Doar el intuieşte ce sfori trebuie să tragă, pe cine trebuie să ungă pentru a obţine dezlegarea profeţiei: „Acéstea precum sint Râsul bine înţelegând şi hrismosul în ce lut galbăn şi alb loveşte, deplin pricepând, preste tot anul, cinci piei de jder cu ţărnă albă împlute Camilopardalului giurui, ca hrizmosul Pleneoxiii să le tâlcuiască şi ei coarnele ce cearcă unde vor fi să nemerească. Camilopardalul jirtva giuruită, în alb cu negru muruită, o pofti, ca sămnul giuruinţii în arătarea adeve-rinţii să-i fie. Pre carea Râsul, îndată gătind-o şi cu

---

[14] D. Cantemir, *op. cit*., p. 510.
[15] Bogdan Crețu, *Utopia negativă în literatura română*, p. 62.

multe picături negre pe dedesupt împistrind-o, Camilopardalului o déde”[16]. Odată obținut de la vrăjitorii generos plătiți, prin intermedierea Camilopardalului, şi el generos răsplătit, atât de necesarul „hrismos”, Râsul este acela care ştie cum trebuie dezlegat. Fără el, fără clarviziunea sa, întreaga gâlceavă ar fi sucombat într-un punct mort.

El este, dintre toți, singurul care vede dincolo de aparențele lucrurilor. Această faimă îl însoțea, se pare, din cele mai vechi timpuri; linxul, credeau medievalii, are posibilitatea de a vedea prin obiectele mate: „LINX este un animal binecunoscut, remarcabil pentru acuitatea vederii sale. Conform fabulelor poetice, este reputat ca fiind capabil să vadă prin obiecte solide”[17], scrie Albert cel Mare în celebrul său op *De animalibus* (XX, 13). Mai multe amănunte aflăm dintr-un dicționar de care m-am mai folosit: „Vederea sa este aşa de bună, ne spune Henri de Ferrière, în sec. al XIV-lea, că ea poate străbate un perete mai gros de patru picioare. Această idee există deja la mai mulți autori ai Antichității: nici un animal nu are o vedere la fel de intensă ca linxului. Probabil că îşi datorează această calitate numelui său: în latina, de fapt, mai degrabă medievală decât modernă, jocul de cuvinte se face între numele râsului (*linx*) şi cel al luminii (*lux*). Pentru cultura medievală, adevărul ființelor şi al lucrurilor trebuie căutat în cuvintele care le numesc: or, numele râsului subliniază legăturile privilegiate cu lumina şi, prin extensie, aptitudinea sa de a vedea în întuneric şi de a trece cu privirea prin lucrurile cele mai opace”[18]. Râsul este, prin urmare, animalul cu cele mai remarcabile posibilități vizuale din întregul bestiar antic şi medieval. Aşa îl reține şi Erasmus din Rotterdam, în *Laus Stulstitiae*, unde compară (ironic, e drept) clarviziunea stoicilor, limpezimea cu care ei „văd” lucrurile, cu vederea de neîntrecut a râsului: „Surd la chemarea firii, dragostea, mila, binefacerea nu şi-ar găsi loc în inima lui de cremene. Nimic nu-i scapă, nimic nu îl înşeală. Ochii linxului nu sunt mai ageri ca ai lui”[19]. Prin urmare, presupusa calitate a animalului dăduse naştere unui *topos* intens vehiculat cu mult înainte de epoca lui Cantemir.

În *Istoria ieroglifică*, linxul îşi mută calitatea în plan alegoric şi vede cel mai bine situația. Rolul său este acela de a deschide ochii celorlalți şi de a propune, abil, soluția radicală: imediat după ce Liliacul proclamă dreptul la

---

[16] D. Cantemir, *op. cit*., p. 529.
[17] Albert the Great, *op. cit*., p. 156.
[18] G.D. Suchaux, M. Pastoureau, *op. cit*., p. 99.
[19] Erasmus din Rotterdam, *Elogiul nebuniei sau discurs spre lauda prostiei*, traducere de Robert Adam, Editura Antet, Bucureşti, [f.a.], p. 40.

domnie al Filului şi al Inorogului, atunci când nătânga Strutocamilă pare a-şi pierde din susținători, Râsul este cel care intervine şi oferă soluția; el vede, altfel spus, cel mai bine dincolo de iţele încurcate ale problemei. El ştie cum poate fi amăgit Filul şi mai ştie că nu e cale de negociat cu intransigentul unicorn. Nu bănuieşte, nu intuieşte, nu presupune, nu face pronosticuri şi nici măcar nu propune, ci *ştie* ce trebuie făcut, pentru că *vede* foarte clar lucrurile: „Precum am înțeles, Filul, socotind că după mărimea trupului cinstea să măsură şi epitropiia lui s-ar cădea (ca şi de mainte când Inorogul de la vrăjitori o aflase şi lui în dar şi peste nedejde i-o dăruisă), aicea au fost vinit. (Râsul de vinirea Filului adevărat ştiia, căci pentru ca pre ascuns la Delta să vie el îi poruncisă, iară cu ce gând Râsul aceasta făcusă mai nici el nu ştiia). Iară acmu iarăşi am înțeles, că, pentru alégerea epitropiii Strutocamilei înştiințându-să, cu înfrântă voie, iarăşi la locuri-şi s-au dus (că după véstea morții, véstea lipsirii cinstii locul cel mai de sus ține), însă sfatul mieu ieste acesta: Filul după mărimea şi mamina trupului la suflet nepotrivit ieste, căci, după măsura trupului sufletul de i s-ar potrivi, Căprioara Hindiii încotro îi ieste voia a-l purta nu l-ar măguli. Carile, de mâncare de agiuns, de băutură la măsură şi de odihnă la vréme de va avea, cevaşi măcară lucrul mai înainte a ispiti nu va îndrăzni. Şi aşé după voia noastră încotro vom pofti a-l trage, într-acolo va mérge. Iară Inorogului spre domolire firea nicicum nu i să pleacă. Că în lume frântura cornului şi acela de bunăvoie lepădat a videa cuiva rar s-au tâmplat, iară Inorog domolit nici s-au vădzut, nici s-au audzit, nici undeva s-au aflat. De care lucru, cu toții împreună vânătoare vom ridica prin codri, prin munți, şi în toate părțile ne vom sămăna, pre carile, oriunde ar fi, tot îl vom afla, şi oricât de iute la picioare ar fi, cu lungimea goanii o dată de corn tot îl vom apuca (că ce graba în ceas şi cu sila nu isprăvéşte, acéia delungarea vremii şi meşterşugul biruieşte). Carile, la mână cădzind, într-o ogradă încongiurată cu apă lată îl vom închide şi la loc îngust şi strâmpt îl vom trimite. Unde el la loc slobod şi la câmp larg a trăi deprins fiind, de năcaz, în curândă vreme în melianholie, din melianholie în buhăbie, din buhăbie în slăbiciune, din slăbiciune în boală şi, în sfârşitul tuturor, din boală în moarte va cădea, şi aşé, de tot numele din izvodul vieții i să va şterge. Iară amintrilea, bine să ştiți că, până Inorogul viață are, viața noastră scurtă şi acéia cu prepus şi în toate ceasurile cu groază decât moartea mai rea ieste (că o dată a muri, datoriia firii, iară cu groaza morții a trăi, moartea morții ieste)”[20]. Prin urmare, Râsul este cel care pune la cale vânarea neobosită a Inorogului, el este cel care ticluieşte întregul plan şi, mai târziu, se asigură că acesta este urmat

[20] D. Cantemir, *op. cit*., pp. 552-553.

întocmai. Dacă tiranul Corb reprezintă răul care acționează prin intermediul altora, dacă Hameleonul întruchipează executantul răului, Râsul este eminența cenușie, care pune totul la cale, care gândește. El este autorul moral al necazurilor Inorogului.

Odată ticluită intriga, rolul Râsului se diminuează, căci acesta preferă protecția funcției umile: alături de ogari, de cotei, de dulăi, el trimite scrisori Corbului, prin intermediul cărora intenționează să asigure buna funcționare a planului său. Către final, când acesta pare a fi eșuat, când socotelile nu îi ies și Inorogul pare a fi învingătorul, obținând o pace avantajoasă cu Corbul, alături de Hameleon, imagine a răului absolut, Râsul este cel care se încăpățânează să persiste în ura sa. Apostrofarea adresată Dulăului este una care trădează încrâncenare greu de explicat altfel decât prin accente patologice: „O, cap de hârtie cu crieri de aramă, o, sac de mătasă și plin de fișchie, o, ferice de voi și de monarhiia voastră, când nedejdea voastră în credința Inorogului viți aședza și din aședzimântul lui lineștea vă viți aștepta. Au nu Inorogul mai mult dobitoc cu patru picioare decât pasire cu pene și cu doaă aripi ieste? Au pasirile pentru dobitoc mai chiar și mai adevărat decât dobitocul vor giudeca? Au în cele streine decât în cele ale sale cineva mai mult a filosofisi poate? Nu orbul, ce cel cu ochi giudecă de văpsele, ochii noștri în trupul nostru, iară ai voștri într-al vostru sint deșchiși. Nime casa altuia mai mult decât pre a sa a cunoaște poate. Noi sintem carii cea mai multă viață cu Inorogul împreună ne-am petrecut, noi sintem carii a lui gând și fire am cunoscut, noi sintem carii și prin ficații lui am trecut și ce idol înluntru poartă și ce icoană afară arată curat știm. De unde adeveriți sintem că totdeauna inima-i, gândul și, de i-ar fi cu putință, și fapta spre răzsipa Corbului și spre prăpădeniia monarhiii Vulturului au stăruit. A căruia fire din începuta vrăjmășie a să întoarce preste toată cuprinderea scotelii ieste și mai vârtos adevărul a grăi de vom vrea, el atâtea gonituri, lovituri și netămăduite rane, carile de la noi au luat, și atâtea de viață primejdii, în carile le-am adus, cu ce minte socotiți că din tabla inimii sale le va putea șterge? În zădar, dară, ca acestea gândiți și sfat, ca cum ar fi de nepriietini, sfătuiți. De care lucru, a mea sentenție ieste, de acmu înainte, (decât prieteșugul cu prepus și ascuns neprieteșugului, la ivală mai de folos ieste. Căci vrajba la ivală fiind, paza și strajea despre vrăjmași mai trează și mai deșteptată stă). Iară amintrilea, în leagănul îngăimării, somnul peirii fără veste și când nici vom gândi, atuncea ne va stropși”[21]. Râsul nu poate să-și stăpânească ura, nu poate accepta că planul său, atât de atent migălit, poate da greș, că eforturile sale de până atunci sunt

[21] *Idem*, pp. 714-715.

zădărnicite. El este singurul personaj care îşi duce până la capăt obsesia, care, în cele din urmă, îşi pierde clarviziunea pe care o investise în scopuri atât de mârşave. Ultimele sale eforturi, de a redacta tot felul de misive secrete, care ajung în mâini străine, îl pun, din nou, într-o ipostază ridicolă, a celui care nu se poate resemna, care nu poate admite că a fost învins. Cumva, sub semnul patologicului trebuie aşezată această încremenire în ură a personajului, însoţit, în boala sa, de Hameleon: evocându-le insistenţele, unul dintre vrăjitorii angajaţi pentru a lucra întru prinderea Inorogului, îi descrie astfel: „Râsul şi cu Hameleonul, înainte-i îngenuncheaţi, cu coadele dulăilor spuma de pre gură ştergând, ca unui bodz i să închina”[22]. Dacă prezentarea mai poate lăsa locul dubiilor, comentariul autorului, care urmează imediat, nu mai permite echivocul: „că icoana bodzului şi vrajea vrăjitoriului, precum la cei înţelepţi tot o ocară, aşe la cei nebuni tot o cinste are”[23].

Acesta este finalul Râsului din *Istoria ieroglifică*: el devine victima propriilor excese, care îl duc către alienare. Din animalul spectaculos în superbia sa din cărţile antice[24] şi medievale, mai rămâne o umbră. Cantemir demonstrează, prin intermediul acestei „anamorfoze”, că necinstea, imoralitatea, ura distrug şi fibra iniţial bună.

---

[22] *Idem*, p. 709.
[23] *Ibidem*.
[24] Vergiliu, în a treia dintre *Georgice* (versul 264) îl pomeneşte ca pe o fiară agilă, de temut: „Ce nu fac lincşii pestriţi ai lui Bacus...”. Vezi Vergiliu, *Bucolice. Georgice,* în româneşte de Teodor Naum şi D. Murăraşu, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967, p. 101.

11. Papagaia demagog

Poate mira prezența, printre atâtea păsări autohtone (precum Corbul, Privighetoarea, Coțofana, Brehnacea, Coruiul, Blendăul, Bâtlanul, Uleul) a aceastei Papagaie. Nici nu este nevoie să recurgem la lexicoane pentru a identifica alogena Papagaie cu exoticul papagal. Aşa cum este personajul prezentat în carte, el are o identitate cât se poate de sigură. Tocmai această condiție de pasăre „străină" o individualizează printre celelate înaripate. Pe lângă Strutocamila, a cărui natură este dubioasă nu doar pentru celelalte jiganii, ci şi pentru cititor şi, am impresia, pentru autorul însuşi, care trece de la o descriere la alta, amestecă elementele, nepăstrând nici o constantă, Papagaia este, cu siguranță, cel mai exotic dintre personaje. Asta mai ales dacă îl raportăm la mentalitatea începutului de secol al XVIII-lea. Această particularitate, exotismul, şi-a păstrat-o destulă vreme şi nu a pierdut-o întru totul nici azi. În 1866, Courbet picta un tablou în care înfățişa o „Femeie cu pagal", creând astfel o imagine ieşită din comun, în orice caz depăşind ipostazele cuminți ale portretelor realiste.

De altfel, exact în această calitate este ea convocată să iasă pentru prima oară în fața adunării şi să-şi spună punctul de vedere. Compania este ea însăşi sugestivă, fiind alcătuită din animale la fel de exotice. Lămurindu-se în legătură cu numele „prostului dobitoc" (Strutocamila), animalele şi păsările convocate pentru a-şi alege epitrop, caută în mulțime un învățat, un „grămătic" capabil să desluşească însuşirile ciudatei ființe analizându-i numele pe temeiuri etimologice: „Pentru numele lui acmu bine foarte ne-am înştiințat, însă, oare, cine s-ar afla în lexicoanele etimologhiceşti ca încă şi mai dintr-adânc şi mai curat numele ei să ne tâlcuiască?"[1] Trei sunt cei „solicitați" în aceast privință: Moimâța Liviii, „Coşcodanul Tharsisului vechiu (care acumu să dzice America)" şi, în fine, Papagaia. Cu toții, personaje care provin din regiuni îndepărtate şi care se impun printr-o alteritate stridentă. Fiecare dintre acestea se

[1] Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică*, în D. Cantemir, *Opere*, vol. I, p. 447.

remarcă prin câte o calitate ieşită din comun: Moimâța ar fi „mai uimitoare minții", Coşcodanul „în instrumentul muzicăi poate cântece alcătuite a cânta". În fine, Papagaia ar fi „o jiganie ce poate învăța gramatica şi organele limbii, schimbarea şi sunarea sileavelor a alcătui pot"[2]. Înainte de a ne ocupa exclusiv de pasărea cea grăitoare, să mai remarcăm un lucru plin de semnificații: toate aceste personaje au o calitate în comun, care le diferențiază net de mulțime – ele posedă capacitatea de a imita câte o acțiune umană. Şi nu una oarecare, ci dintre cele care îl detaşează net pe om de tagma animalelor: rațiunea, muzica, vorbirea. Acest lucru îi atrăgea foarte mult pe creştinii Evului Mediu şi chiar pe cei din epoca lui Cantemir, în egală măsură ca pe dobitoacele din *Istoria ieroglifică.* Oricum, dacă, pentru Aristotel, a imita omul putea părea o însuşire acătării[3], pentru medievali acest lucru devenea un motiv pentru a diaboliza respectivul animal: maimuța imită creația lui Dumnezeu, prin urmare nu are cum să se identifice decât cu Diavolul. În aceeaşi manieră, nici papagalul nu le stârnea prea mare încredere, chiar dacă această pasăre lipseşte din variantele prime ale *Fiziologului*[4] şi din mai toate bestiarele epocii. Nu o diabolizau însă întru totul; prezența sa în evul de mijloc nu era atât de frecventă precum cea a maimuței. Dar: câteva decenii după Cantemir, un mare naturalist cum a fost Buffon păstra încă destule reticențe legate de abilitatea mimetică a papagalului. În a sa *Istorie naturală*, în loc să descrie neutru această pasăre, aşa cum procedează de regulă cu altele, el alocă destul spațiu analizei genului de imitație care s-ar afla la îndemâna păsărilor şi animalelor. „Animalele pe care omul le-a admirat cel mai mult, îşi începe el disertația, sunt cele ce i s-au părut că ar avea ceva în comun cu natura sa; omul s-a minunat ori de câte ori le-a văzut pe unele făcând sau imitând acțiuni omeneşti; maimuța, prin asemănarea formelor sale exterioare şi papagalul, prin imitarea vorbirii, i s-au părut ființe alese ce fac trecerea de la om la animal; judecată falsă, produsă de aparență şi nimicită curând prin cercetare

---

[2] *Idem*, pp. 447-448.

[3] Stagiritul comentează, de pildă, în a sa *Istorie a animalelor,* că maimuța ar avea „o natură intermediară între cea a omului şi cea a patrupedelor". Vezi Aristotel, *Histoire des animaux,* vol. I, p. 47.

[4] Figurează abia în a treia colecție, târzie, a *Fiziologului*, datând din secolele X-XII, unde simbolizează bunul creştin care imită exemplul Apostolilor. „Papagalul reprezintă inversul pozitiv al maimuței", comentează Arnaud Zucker; în timp ce aceasta din urmă imită în mod caricatural şi odios actele omului, primul reproduce fidel şi fără eroare cuvintele omului". Vezi *Physiologos. Le bestiaire de bestiaires...*, pp. 308-309. Oricum, această ipostază pozitivă nu se impune ca normă.

şi logică”.[5] Exact aşa par să gândească şi păsările şi jiganiile din *Istoria ieroglifică*: ele ridică în rang automat creaturile care îl pot imita pe om. În fapt, nu uită să precizeze Buffon, „maimuța care gesticulează, papagalul ce repetă cuvintele noastre nu sunt în stare să-şi îmbogățească inteligența şi să-şi perfecționeze specia: la papagal, această manifestare se limitează la a-l face mai interesant pentru noi, dar nu presupune nici o superioritate față de celelalte păsări...”[6]. Sigur, la aceste concluzii ajunge reputatul naturalist în urma unei metode ştiințifice de sondare a realității, de observare a naturii, dar asta nu înseamnă că asemenea idei nu pluteau în aerul epocii. Verdictul său pare un comentariu la scena decupată de noi mai sus din alegoria lui Cantemir. La fel trebuie să fi gândit, cu siguranță, şi autorul *Istoriei ieroglifice*, de vreme ce atribuie aceste măşti unor oameni învățați (posibil Antim Ivireanul, respectiv Ioan Comnenul), care nu reuşesc să schimbe însă în vreun fel situația, să îşi pună ştiința în slujba binelui, cel puțin în situația dată.

De altfel, un personaj extrem de inteligent, de abil, dar şiret, duplicitar, caracterizat de un spirit tranzacțional care îi ține loc de caracter, cum este Vulpea, sesizează de la bun început cabotinismul Papagaiei, dând în vileag faptul că doar natura sa stranie, exotică, poate atrage la această pasăre, care e, de fapt, incapabilă să ofere soluții concrete: „Şi aşé, véde-să, o, priietinilor, dzisă, cu depărtarea locurilor şi lipsa lucrurilor carile într-acel loc, măcar că multe, iară aiurea prea puține, aflându-să, şi audzirea lor minunată şi vedérea ciudată li se pare. De care lucru, Papagaia, căci vine de la locuri departe, toți a o audzi şi a o privi poftesc. Însă la vredniciia ei, de nu întrece Coțofana de Evropa, iară precum agiunge, nime nu va putea tăgădui, ce căci precum papagaiele acolo prin izbélişte, aşé acéstea aicea prin târvélişte multe să află. Pentru-acéia Coțofana aicea atâta cinste şi laudă nu i să face (...). Iară mi să pare că la Liviia mai în mare cinste să află coțofanele decât în Evropa papagaiele şi mai scumpă poate fi o mâță vânătoare decât o moimâță giucătoare (...). Însă cât spre trebuința a aceştii adeverință, precum mi să pare, nu pasire gramatică, ce jiganie filosoafă trebuie, că nu etimologhiia numelui, ce ființa lucrului trebuie tâlcuită când cineva de acel lucru a să înştiința pofteşte. Că în numele acesta doară de ieste vreo ascunsă ieroglifie (precum la eghipțiieni numele filului însămneadză chipul împăratului), iară cât ieste despre etimologhie, fietecine o poate pricépe,

---

[5] Buffon, *op. cit.*, p. 467.
[6] *Idem*., p. 469.

că din struţ, pasire, şi din cămilă, dobitoc ieste alcătuit”[7]. E limpede, aşadar, de la bun început, înainte ca Papagaia să înceapă a-şi depăna discursul dezlânat, că rolul ei este unul strict decorativ. Ea este pe moment ridicată în rang datorită curiozității pe care o stârneşte celorlalți, dar nu posedă calități reale. Sau, în orice caz, nu e în măsură să limpezească lucrurile în contextul dat. Cantemir are grijă, încă o dată, să îşi claseze foarte precis personajul încă înainte ca acesta să apuce să se manifeste: cititorul ştie deja ce hram poartă, ştie la ce să se aştepte, ştie, de la Vulpe, că Papagaia nu e personajul potrivit, că de la ea nu poate veni nici o soluție, căci miezul problemei este unul filosofic, nu lingvistic. Conform acestei strategii repetate de introducere a personajelor, care constă în fixarea trăsăturilor de forță înainte de intrarea lor propriu-zisă în scenă, discursul care urmează nu va face decât să confirme acest statut deja bine conturat. Chiar vorbeşte papagalul? Încă din Antichitate, Aristotel, de la care pornesc toate drumurile cunoaşterii europene, punea lucrurile la punct în *Politica* (I, 2, 1253a): „dintre viețuitoare numai omul are vorbire. Glasul este, desigur, semnul durerii şi al plăcerii, de aceea se întâlneşte şi la celalte viețuitoare, însă natura lor a mers doar până la nivelul de a avea percepția şi semnalarea reciprocă a ceea ce e dureros şi plăcut. În schimb, vorbirea există pentru a exprima folositorul şi dăunătorul, prin urmare şi ceea ce e drept şi ceea ce e nedrept. Într-adevăr, propriu oamenilor, în comparație cu celalte viețuitoare, este că numai omul are percepția binelui, a răului, a dreptului, a nedreptului şi a celorlalte asemenea”[8]. Această dezbatere, privitoare la darul papagalului de a imita limbajul articulat al oamenilor, a rămas însă aprinsă secole la rând, când cartezianismul i-a pus punct[9]. Suficient timp însă pentru ca simbolul să se fi constituit şi să fi intrat în imaginarul medieval.

---

[7] D. Cantemir, *op. cit*., pp. 448-449.

[8] Aristotel, *Politica*, traducere de Raluca Grigoriu, Editura Paideia, Bucureşti, 2001, p. 7.

[9] Folosindu-se de exemplele consacrate al papagalului şi al coțofenei pentru a demonstra că animalele sunt lipsite de rațiune, Descartes insistă asupra deosebirii dintre om şi animal: „Pe această cale simplă poate fi cunoscută şi deosebirea care apare între oameni şi animale. E demn de remarcat că nu se găsesc oameni atât de proşti şi stupizi – fără a excepta nici pe nebuni – încât să nu-şi poată aduna la un loc în mod potrivit diferitele cuvinte şi să-şi alcătuiască din ele o comunicare prin care să-şi dea la iveală propriile gânduri; dimpotrivă însă, nu există nici o altă ființă însuflețită – oricât de perfectă sau născută sub o zodie fericită – care să facă ceva asemănător. Şi aceasta nu provine din lipsa organelor, căci vedem coțofene şi papagali, care rostesc aceleaşi cuvinte ca şi noi, dar nu pot totuşi vorbi asemenea nouă, adică astfel încât să

Pin urmare, Papagaia își face debutul pe scena romanului precedată de o dublă faimă: în primul rând, ea poate imita glasul omului, deci are la îndemână limbajul; în al doilea rând, imitația sa este una strict mecanică, „instinctuală". *Pasărea nu a făcut pasul către cunoaştere prin intermediul limbajului pe care nu îl stăpâneşte, ci doar îl imită fără a-l umple de sens*. Fireşte, oriunde i-am căuta urma, papagalul este reprezentat în primul rând prin aceast atribut: imită limbajul uman. Ciudat este că într-o fabulă a lui Esop (unica, de altfel, în care apare această pasăre), *Papagalul şi pisica*, zburătoarea pare a se remarca prin cântecul său, nu prin sunetele articulate pe care le imită.[10] Dar această lipsă reprezintă o excepție. În rest, posibilitatea sa de a emite sunete articulate i-a acordat mereu papagalului un loc privilegiat printre celelate păsări. Ba chiar i-a adus ceea ce, insistă Buffon în secolul al XVIII-lea, combătând cel mai probabil o mentalitate ale cărei sechele nu se risipiseră cu totul, nu i se cuvine: atributul inteligenței.

Pentru început, Aristotel (VIII, 12), cu spiritul său foarte precis, explica anatomic harul glăsuitor al papagalului: „În general, toate păsările cu gheare curbate au gâtul foarte scurt, limba lată şi sunt dispuse către imitație. Pasărea Indiei, de fapt, papagalul, pe care îl numim pasărea cu voce umană, se află în această situație",[11] lansând totodată un amănunt care a stârnit la ceilalți naturaliști şi enciclopediști care l-au urmat exagerarea trăsăturilor umane ale înaripatei: „El devine chiar şi mai insolent când bea vin".[12] De aici pornind, papagalul nu a mai fost o biată pasăre, aprins colorată, care *imită* vocea umană, ci una care e capabilă să facă uz de limbaj într-o măsură ce-l face uneori egalul omului. Deja la Plinius (X, 58) se cristalizase această ipostază nobilă, de ființă superioară, capabilă să poarte chiar o conversație: „Cel mai bine imită vocile oamenilor papagalii (*psittaci*); aceştia pot chiar purta o conversație. Această

———

dovedească faptul că înțeleg ceea ce spun. (...) Căci, vedem că pentru a vorbi e nevoie de o rațiune modestă; şi, pentru că se observă o anumită inegalitate a spiritului înnăscut, între ființele aceleiaşi specii – nu mai puțin decât între oameni – unele fiind mai potrivite pentru dresură decât altele, e de necrezut că o maimuță sau un papagal, cel mai desăvârşit din specia sa, nu ar putea prin aceasta să-l egaleze pe un copil stupid sau chiar zdruncinat mintal, dacă sufletul nu i-ar fi de o natură total diferită de a noastră". Descartes, *Discurs asupra metodei, ed. cit.,* p. 68.

[10] Esop, *Fabule*, traducere, prefață şi note de Traian Diaconescu, Editura Univers, Bucureşti, 1972, pp. 137-138.

[11] Aristote, *Histoire des animaux*, tome III, p. 31.

[12] *Ibidem.*

pasăre provine din India, unde se numeşte «spiptace». Este verde pe tot corpul, numai gâtul fiindu-i împodobit cu un guler roşu. Îi salută pe împărați[13] şi reproduce cuvintele pe care le aude, iar dacă bea vin devine foarte şugubăț. Capul îi este la fel de tare ca ciocul şi, de aceea, când este învățat să vorbească, este bătut cu un beţigaş de fier, pentru că altfel nu simte lovitura. Când zboară în jos, aterizează în cioc şi astfel uşurează sarcina picioarelor lui nevolnice"[14]. Deja este mult mai mult decât la Stagirit. De aici, cariera papagalului nu va întârzia să intre într-un *crescendo* sistematic, căci imaginația oamenilor era obişuită să umple golurile pe care astfel de reprezentări le aveau inevitabil. Aşa se face că unele aluzii ale anticilor (cum ar fi cea formulată de Martial în amintita epigramă) devin literă de lege pentru medievali. În celebrele sale *Etimologii* (XII, VII, 24), Isidor din Sevilla rezumă toate aceste locuri comune, fără a pune o clipă la îndoială legitimitatea lor: „Papagalul (*psittacus*) provine de pe malurile Indiei. E de culoare verde, cu un guler roşu şi o limbă lungă, mai lată decât a oricărei alte păsări. Emite cuvinte articulate, astfel încât, dacă nu îl vezi, poți crede că vorbeşte un om. Salută în mod natural, spunând *Ave!* ori Χαίρε!. Deprinde şi alte cuvinte dacă este învățat"[15].

Aşa funcționează cunoaşterea în Evul Mediu. Ea reprezintă o sumă a ceea ce se scrisese/ spusese despre cutare lucru/ ființă. Isidor, ca enciclopedist, nu avea, în lipsa posibilității experienței directe, decât o metodă la îndemână: să adune tot ce putea găsi prin manuscrise despre fiecare obiect al cunoaşterii sale şi să rezume conştiincios ceea ce se ştia până în acel moment. Fără spirit critic, fără sistem – achiziții moderne ale cercetării.

Abilitatea sa mimetică a împiedicat însă ca această pasăre să aibă o imagine exclusiv negativă. În iconografia creştină, ea a beneficiat uneori de o

---

[13] Informație culeasă, cel mai probabil, din epigrama lui Martial (XIV, 73), care, pentru a-l lăuda pe Domitian, face un papagal să-l salute: „Psitacus a vobis aliorum nomia discam;/ Hoc didici per me cesar ave": „Eu, un papagal, voi învăța numele celorlalte lucruri de la tine;/ Asta am învățat-o singur: «Trăiască Cesar!»" *Cf.* Florence McCulloch, *Medieval Latin and French Bestiaries,* Chapell Hill, The University of North Carolina Press, 1962, p. 151. De asemenea, citat şi în Francesco Maspero, *Bestiario antico. Gli animali antico e i loro significato nell'imaginario dei popoli antichi*, Edizioni Piemme, Roma, 1997, p. 29. Acest exemplu demonstrează cum un simplu vers devine informație sigură şi trece în enciclopediile cele mai influente vreme de un mileniu, cum sunt cele ale lui Plinius cel Bătrân şi Isidor din Sevilla.

[14] Plinius, *op. cit*., p. 163.

[15] *The* Etymologies *of Isidore of Seville*, , p. 265.

încărcătură simbolică pozitivă. Într-un manuscris francez datând din 1537, *Chants royaux pour le puy de Rouen*, într-o imagine care înfăţişează fauna din Paradis, papagalul stă pe fântâna vieţii. Fireşte, tocmai capacitatea sa de a emite sunete articulate, de a folosi cuvântul, *logos*-ul îi dă dreptul la un asemenea privilegiu, la care celelalte animale şi păsări nu cutează să spere[16].

Acesta este prestigiul papagalului în momentul în care Cantemir îl transformă în personaj al alegoriei sale. Ceea ce trebuie remarcat înainte de toate este faptul că el renunţă la atitudinea credulă a înaintaşilor şi nu mai acordă credit talentului de imitator al păsării exotice; dimpotrivă, pentru el această uşurinţă de a imita limbajul uman devine o dovadă a lipsei de consistenţă, un fel de „formă fără fond". Sau, să nu-i atribuim teorii care nu îi erau familiare, o formă goală. Papagaia lui Cantemir se bucură, printre celelalte surate, de o mare faimă de retor. Una care obligă. Prin urmare, discursul său va fi obligatoriu unul cât mai fandosit, cât mai ornamentat, cât mai... retoric. Totul însă de dragul cuvintelor, fără intenţia de a căuta vreo soluţie. Prima cuvântare a Papagaiei este mai curând o prelungită *captatio benevolentiae*, lipsită de miez. Totul e, de fapt, decorativ, cuvintele mari concurează cu imaginile comune şi cu figurile retorice aplicate fără simţul măsurii; cu totul, e vorba de un discurs care păcătuieşte prin abuz: „Aşédară, începutul voroavii apucând, măcar că dintr-al mieu rost, însă dintr-înemile a toată frăţasca adunare dzic: Adunarea aceasta, o, cinstiţilor dintr-îmbe părţile adunaţi fraţi, adunarea aceasta, dzic, slăvită şi minunată a prea linilor şi înălţaţilor noştri monarhi ieste, şi de pre titlul ce ş-au pus, chiar şi aievea să cunoaşte, că precum adunarea a atâtea cinstite chipuri la un loc s-au adunat, aşé sufletele şi inimile a să întroloca şi a să împreuna, dreapta socoteală şi pravila adeverinţii la un sfat, la un stat, la o învoinţa, la o priinţă, la o iuboste şi la o dragoste a le încleşta şi a le înnoda va, pofteşte şi să nevoieşte (căci tot adevărul lucrul chiar şi hiriş poftéşte, şi toată începătura cu cale spre lucrul şi sfârşitul lucrului bun călătoréşte). De care lucru, între muritori de ieste vreo simţire peste simţire şi vreun lucru firesc peste fire, şi eu mai proroc a mă face şi cele în urmă viitoare mai înainte a le povesti şi până a nu fi, a le vesti mai voi îndrăzni (că ce ieste adulmăcarea minţii sau carea ieste icoana înţelepciunii, fără numai celea ce ochiul trupului cu ochiul sufletului să li vadză şi în céle cu prepus viitoare fără prepus în bine şi în rău următoare iscusit şi

---

[16] Reproducerea imaginii în Marie-Hélène Tesniére, *Bestiaire médiéval. Enluminures*, Bibliothèque nationale de France, Paris, 2005, p. 9.

frumos să le aleagă). A proroci dară voi îndrăzni, dzic (de vréme ce din răsărite dzua şi de pre începute fapta să cunoaşte), în care chip şi numirea adunării aceştiia în curândă vreme supt unirea a toată inima şi învoința a tot sufletul a videa şi după nume lucrul şi sfârşitul a ieşi şi a să plini fără prepus nedejduiesc, de vréme ce inimile curate a marilor împărați spre cea adevărată lineşte şi curată dragoste stăruiesc şi spre folosul a toată obştea tare şi nepărăsit să nevoesc. Aşijderea preaînțelepții, buni chivernisitorii şi credincioşi deregătorii, împreună cu cei ai lor de frunte sfétnici, în dreapta socoteală şi buna chivernisală, câtu-i negrul bobului macara cevaşi a sminti, peste socoteala omenească ieste (că mai cu nevoie ieste o sută de copoi iepurile din pâlcul spinilor a scoate decât a trii înțelepți sfatul cel mai de folos a afla). Şi aşé, bune sémne de bună nedéjde să arată ca nici lucrul început fără socoteală, nici prorociia mea la sminteală să iasă”[17]. Acesta este însă doar începutul. Suficient însă pentru a ne da seama că avem de a face cu un demagog autentic, care transformă retorica în retorism.

Autorul nu pregetă să sancționeze cuvintele goale, promisiunile deşarte aruncate într-o jerbă oratorică îndrăgostită de sine, nu doar lipsită de simțul realității, ci mai ales şi de cel al măsurii; discursul Papagaiei nu păcătuieşte, deci, doar prin inadecvarea la realitate, ci şi prin lipsa unui control retoric: etalând demonstrativ majoritatea regulilor elocinței, el le ratează, de fapt, pe toate. De aceea, reacția auditorilor va fi permanent observată cu atenție de autor/narator, ca indicele cel mai potrivit care poate da măsura succesului unui discurs. Pentru început, aceştia par mai degrabă curioşi decât realmente interesați să primească o mostră din presupusa înțelepciune a înaripatei grăitoare; aşteptările sunt, oricum, mari: „Toți ascultătorii, precum cu dragă inimă şi deschisă ureche vor asculta dacă dzisără, şi precum că cu tot sufletul de dulce izvorul carile din limba Papagaii izvoréşte, însătați sint, dacă mărturisiră, Papagaia, cu toată vârtutea cuvântului, himera, sau, precum s-ar putea dzice, ciuda nevădzută, neaudzită cu voroava în fire a băga începu”[18]. Autorul nu uită să pună lucrurile la punct: oratorul va vinde o „himeră”, nu o soluție plauzibilă. Ceea ce urmează este un exemplu clasic de discurs propagandistic, efervescent, care vehiculează idei mărețe şi cuvinte mari, dar care nu spune, în cele din urmă, nimic concret. Papagaia promite nici mai mult, nici mai puțin decât fericirea tuturor, care ar fi posibilă doar prin unirea dobitoacelor cu păsările, sub

[17] D. Cantemir, *op. cit*., pp. 495-496.
[18] *Idem*, p. 497.

dubla ocârmuire a Leului şi a Vulturului: „Pentru unirea a toată inima şi cu învoința a doi monarhi, a cărora voie mai mult decât porunca şi porunca mai mult decât fapta de credzut şi de ascultat ieste. Voia aceasta a lor, spre ce săvârşit? Spre alcătuirea a doaă firi într-una. Dară acesta în ce chip? (Căci doaă firi a să uni, lucru peste lucru şi putință peste putință ieste). În chipul puterii sufleteşti, carea în câteva inimi într-un chip şi într-o măsură a lucra poate. Adecă cu buna a sufletului priință, doa trupuri, ca într-un suflet a îmbla şi a să învoi să poată (că ce ieste prieteşugul? A învoi deopotrivă. Şi ce ieste priietinul? A nu deosebi în suflet). cu acest félu dară de duhnicească putére, Vulturul Leu şi Leul Vultur, duhul Vulturului în Leu şi al Leului în Vultur, fără de nici o deosăbire, céle dinafară mădulare, precum întru adevăr împărățéşte le vor ocârmui şi fără greşi cu dânsele monarhicéşte să vor sluji, cine-i atâta beteag de minte carile să nu cunoască? Duhul dară ca acéstea, carile ceriul de ar avea poartă şi iadul uşe, precum şi acolo să pătrundză fără prepus sint. Duhuri dară ca acéstea, iarăşi dzic, atâta de supțiri şi putérnice, trupuri atâta de iuți şi de vârtoasă, fără de nice o siială împotrivnică unind şi fără de nici o prepunere de pacoste împreunând, au nu tot lucrul, peste toată putérea, a putea vor putea? (Că unde Leul vulturéşte şi Vulturul leuieşte, prepelița ce va iepuri şi iepurile ce va prepeliți?) Vulturul de sus şi deasupra privind, Leul din dos şi din față adulmăcând, ce nepriietin asupra viind, sau ce vrăjmaşi măcar la fântânele Nilului fugând a nu să simți şi a să mistui va putea?”[19] E drept, figurile retorice nu sunt lipsite de suplețe, problema este că ele nu sunt adecvate la realitate. Cantemir disprețuieşte această neadecvare, pe care o socoteşte, pe bună dreptate, un mare păcat al retorilor. Personajele cel mai insistent caricaturizate în *Istoria ieroglifică* sunt tocmai cele lipsite de harul şi ştiința elocinței: Strutocamila, Corbul.

Papagaia ajunge să schițeze o mică utopie, un discurs ideologic seducător, cu un potențial manipulator important, dar cu un mare handicap în situația dată: nu se potriveşte contextului, nu răspunde unei necesități stringente, nu pică în momentul potrivit. Dimpotrivă, contravine multor orgolii, mai ales că, îi aminteşte Şoimul Corbului în partea a X-a a cărții, cele două monarhii nu au fost niciodată aliate, nu au tras niciodată în aceeaşi direcție: „Că monarhiile acestea, precum din bătrânii noştri am audzit, şi istoriile, ca cu glasurile răpăosaților, nepărăsit ne povestesc şi în toate ceasurile în urechi ca dobele şi ca

---

[19] *Idem*, p. 498.

clopotele ne răzsună, că nici odânăoară într-o omonie legate şi una cu alta într-o inimă încleştate multă vreme a trăi n-au putut. Ce de s-au şi tâmplat vreodată între dânsele părinte cu fiiu sau frate cu frate totdeodată slujba epitropiii a ținea, însă precum toate ale muritorilor de zavistii şi de împotriviri pline sint (aţa dragostei de cuțitul zavistiii netăiată şi legătura rudeniii de suvacul si cofandiii nedezlegată prin multă vreme a răbda n-au putut), carile nu numai cinstea şi legământul prieteniii, ce şi hotarăle rudeniii şi evlavia simenţiii a călca şi la pământ a le stropşi nu s-au siit”[20].

Într-un astfel de context, discursul Papagaiei, cu promisiunile sale decupate din cărți şi plasate într-un cadru inoportun, este simplă butaforie: „Acestea dară, într-acesta chip unindu-să şi alcătuindu-să, cinstea, slava, biruința şi odihna, carea a tot nărodul fără prepus următoare ieste, cei din cuiburéle încă cu fulgi puişori şi cei încă supt țițele maică-sa, sugătorii a giudeca vor putea. Şi statul cel mai fericit decât toată fericirea precum ca râul să va pogorî şi ca pohoiul va năbuşi şi céle în lume nesimțitoare a simți şi a să pricépe vor pricepe, că toată cinstea numelui de obşte şi toată a tot de răuvoitoriul şi de vicleşug gânditoriul biruință fără îndoință şi supunere fără prepunere urmadză. (Că mai mult în prepus a să avea cele pentru lesnirea nesocotite, decât cele cât de grele de la înțelepți cumpănite trebuie). În scurt, dară, a fericitului aceluia stat, iată, pre cât în slabă putința mea au fost, l-am arătat şi precum să dzice dzicătoarea, de pre unghe leul să poate cunoaşte. Deci oricine ar fi acela carile aceii nepovestite fericiri părtaş a fi ar pofti, întâi trebuie ca nu numai a trupului, ce şi a sufletului mâni totdeodată să întindză şi nu numai cu ale trupului picioare, ce şi cu ale sufletului aripi să alérge şi să zboare (că amintrilea, lénişilor ostenința şi pizmătarilor lipsa şi căința va rămânea)”[21]. Câtă vreme toate semnele arată că e vorba de o adunare electorală măsluită, că jocurile deja au fost făcute, discursul Papagaiei pare delirant. A promite fericirea absolută, statul ideal într-o situație ca aceasta, de conflict mocnit, de sforării levantine, de dictatură abia ascunsă înseamnă lipsă de discernământ.

Şi totuşi, ultimele replici ale personajului pot fi interpretate ca subversive. Ea propune o hibridizare în efigie a celor două regnuri în persoana Strutocamilei, dând de înțeles că doar aşa se poate potrivi numele cu firea grotescului personaj: „De care lucru, întâiaş dată tuturor a şti să cade că, precum

[20] *Idem*, p. 727.
[21] *Idem*, p. 499.

încă de demult neclătit siloghizmul Corbului prin învoinţa şi porunca a marelui împărat, a Vulturului, s-au răzsunat, aşé şi acmu toată adunarea monarhiii zburătoarelor va, poftéşte şi poruncéşte ca Strutocamilii mai mari aripi şi mai lungi pene să i să dea. Şi ce mai mult? Cămila zburătoare şi Struţul fătătoare să să facă, pravila voii împărăteşti poruncéşte (că toată voia slobodă într-acesta radzimă ca, precum celor peminteşti, aşé celor cereşti pravile împotrivă să margă). Ca cu acesta mijloc Cămila călătoare în monarhiia celor zburătoare să între şi iarăşi despre partea monarhii dobitoacelor orice cu cale şi cu cuviinţă a fi ar socoti, din mădularile sale pre Cămilă să împodobască, căruia lucru toată monarhiia păşirilor voitoare ieste. Şi aşé, nici hereghiia dinceput să-şi piardză, nici precum împăraţii orice poftesc că nu pot face să să vadză (că cei putincioşi nu mai puţin cu părerea altora decât cu putérea lor fac ce fac). Şi hotărârea numelui ştiindu-să, într-îmbe părţile ritului cinstei şi locul slavii numelui a-şi dobândi să poată, şi într-acesta chip, cea deplină omonie, într-îmbe monarhiile plinindu-să, să să săvârşască”[22].

Este singurul adevăr pe care îl rosteşte Pagaia, dar el este extrem de tăios. Efectul său nu vine pe loc, fiind temperat de pâsla demogogiei anterioare. De fapt, Papagaia susţine că orice s-ar întâmpla, voia împăraţilor trebuie îndeplinită; doar că, de data aceasta, a le face pe plac înseamnă a forţa natura să iasă din vadul său firesc; e, sigur, o imposibilitate, dar una care poate fi contrafăcută. E, oricum, singura modalitate de a restabili „omonia”, deci armonia, înţelegerea. În acest mod, discursul gonflat, exagerat al Papagaiei se transformă într-o antifrază, ironia fiind subtilă sau, nu este exclus, neintenţionată. Altfel spus, un efect al receptării, nu unul premeditat de emiţător. Ce e drept, nimic din datele personajului nu ne-ar îndreptăţi să-i atribuim o astfel de răsucire subită a intenţiilor: el este lipsit de orice substanţă şi dispare din scenariul politic fără să lase urme. Doar că, mai curând din inadvertenţă, fără intenţie, el formulează un adevăr periculos. Un risc, la urma urmelor, pe care demagogii nu ştiu niciodată să îl ocolească. Sau, cine ştie, Papagaia o fi băut, citindu-i pe Aristotel şi Plinius, un pahar de vin şi o fi căpătat curajul de a se situa împotriva curentului. Greu de crezut... Autorul nu pierde ocazia să strecoare adevăruri incomode în contexte neaşteptate. E o strategie subtilă folosită adesea în carte. Oricum, *adevărul este cel al autorului,*

---

[22] *Idem,* pp. 501-502.

nu al personajului, depăşit de greutatea acestuia şi lipsit de responsabilitatea emiterii sale.

Reacția gloatei este una care trădează uimirea; scena nu e lipsită de comic: inițial, din inerție, obişnuiți să aprobe orbeşte tot ce se spune, cu toții sunt de acord; ulterior, lucrurile încep să se limpezească şi se recurge la tot soiul de tertipuri pentru a falsifica această reacție necugetată, favorabilă adevărului şocant, pe care, mai curând involuntar, Papagaia l-a emis. Deloc întâmplător, singurul personaj care realizează ce s-a întâmplat este Brehnacea, unul dintre înțelepții şi învățații cărții. Descrierea acestei reacții stârneşte, spuneam, un efect comic: abia într-un târziu, digerând ceea ce s-a spus, animalele şi păsările realizează doza de subversivitate a concluziei: „Comedie ca aceasta şi buiguire într-acesta chip din gura Papagaii în mințile tuturor dihaniilor răvărsindu-să, ca cum şi cu trupurile şi cu sufletele amurțiți şi amuțirii ar fi fost, prin câtăva vréme între dânsele mare tăcére să făcu, şi una într-ochii alțiia ascuțit şi neclătit căutând, ce ar fi mai de vorovit şi ce ar fi mai de pomenit, ca cum a să domiri n-ar putea, ce una pre altă să înceapă, ca ce din rostul ei ar audzi şi ea acéia să grăiască, sta cu gura căscată”[23].

Asta nu înseamnă că Papagaia devine un personaj pozitiv. Lipsită de control, de măsură, ea ajunge să emită, într-un discurs limbut, fără ritm, foarte multe aberații şi un singur adevăr ieşit din prostie: cum că voia puternicilor ar însemna modificarea naturii, lucru care, fiind imposibil, se cere măcar mimat. Doar că la aceste concluzii a ajuns Papagaia în urma unor raționamente strâmbe, formale. Şi, oricum, nu străvede doza de periculozitate a tezei sale. De aceea, Papagaia nu este, nu are cum să fie un curajos care strecoară un adevăr acid într-un discurs învăluit; totul arată că îi lipsesc istețimea necesară, că totul este decorativ, de la penajul exotic, la retorica mecanică.

În orice caz, prestigiul său de pasăre cuvântătoare începe deja să nu mai impresioneze. Imediat după Cantemir, papagalul şi-a pierdut treptat din reputație. Dacă pentru renascentişti papagalul reprezenta încă simbolul elocinței[24], modernitatea sesizează doza de *kitsch* pe care imaginea sa o conține. „Succesul puțin snob” al asocierii sale cu o femeie pomădată nu are cum să nu pice în deriziune. Uşor, pasărea devine simbolul indiscreției care intră în

[23] *Idem*, p. 503.
[24] Cesare Ripa, *op. cit*., p. 176.

conflict cu disponibilitatea graţioasă a damei[25]. Aşa trebuie să se explice şi tabloul lui Courbet pe care îl evocam la început. În *Un coer simple*, Flaubert a încercat totuşi să revitalizeze *kitsch*-ul, plasând această pasăre ornamentală, împăiată, în plus, într-un context melodramatic, încărcat de adevăr uman: ea devine, pentru servitoarea cu o inimă simplă, curată, simbolul Sfântului Duh, înlocuind clasica imagine a porumbelului. Într-o altă epocă şi cu o altă sensibilitate, cea tipic postmodernă, Julien Barnes parodiază această scenă în romanul său, *Papagalul lui Flaubert*.

Lui Cantemir i-ar fi plăcut un astfel de tratament parodic. Într-un fel, prin intermediul personajului, şi el mută imaginea consacrată a papagalului din epoca sa. Dintr-un simbol al elocinţei, acesta devine exemplul cel mai clar de retor lipsit de substanţă: aşa cum pasărea imită limbajul, golindu-l de sens, aşa Papagaia imită discursul bine controlat, văduvindu-l de substanţă. Papagaia reprezintă exemplul clasic al degradării retoricii în retorism.

[25] Jean-Paul Clébert, *op. cit*., p. 210.

12. Moimâța agitatorică

Că tocmai faima de imitator a maimuței l-a interesat în special pe Cantemir o demonstrează şi faptul că, încă din cuvântul înainte adresat cititorului, el se foloseşte de această imagine pentru a mima modestia şi a-şi da în vileag un model pe care, s-a demonstrat în repetate rânduri, l-a depăşit categoric: „Aşijderea în minte să-ți fie, te rog, că, *ca moimâța omului*, aşé eu urmele lui Iliodor, scriitoriului *Istoriii ethiopiceşti*, călcând, mijlocul istoriii la început şi începutul la mijloc, iară sfârşitul scaunul său păzindu-şi, pre cât slăbiciunea mea au putut, pre picioare mijlocul şi capul să stea am făcut”.[1] (*s.m.*) Comparația venea de la sine, de vreme ce aceasta este principala trăsătură a maimuței, în oricare dintre reprezentările antice ori medievale, orientale sau occidentale am căuta-o: ea îl imită pe om. De altfel, în monumentala sa sinteză, *Literatura europeană şi Evul Mediu latin*, Ernst Robert Curtius dedică un întreg excurs (al 19-lea) „maimuței ca metaforă”, inventariind zeci de exemple din poezia secolelor al XII-lea şi al XIII-lea: „*Simia* este deci în jurul anului 1200 o expresie la modă a poeziei didactice latine. Pare să fi fost introdusă de către Alain, care a ajuns în secolul al XIII-lea un model şi «pentru poezia europeană în limbile vulgare». *Simia* se pot numi atât persoane cât şi lucruri abstracte, ba chiar şi artefacte care imită în mod înşelător. Maimuța reală (*simius*) devine *simia* îndată ce-l imită pe om – concepție pentru care chiar Pliniu cel Bătrân (*Hist. Nat.,* 8, 54, 80) oferă dovada că maimuțele s-ar distra cu plăcere jucând table. Un imitator fără discernământ putea să se cheme deci *simia*. Utilizarea acestui cuvânt este totuşi foarte rară în Antichitate”[2]. Cantemir prelua, prin urmare, un *topos* încercat, un tic metaforic al cărturarilor medievali.

Prin urmare, şi în *Istoria ieroglifică* maimuța îl imită pe om. O face însă într-un fel caraghios. Urmările sunt, de cele mai multe ori, negative. Dar să nu anticipăm. O a doua caracteristică foarte importantă a maimuței este invocată într-unul din silogismele Ciacalului: acesta, dorind să demonstreze că

---

[1] D. Cantemir, *Istoria ieroglifică, ed. cit.*, p. 387.
[2] Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, p. 620.

Strutocamila nu este nici pasăre, nici patruped, recurge la un argument considerat cunoscut de toată lumea, de vreme ce ar trebui să aibă forță de convingere: „De care lucru aievea ieste că la fietece dihanie deosăbirea şi hirişiia i să socotéşte, iar alaltă formă a chipului nicicum, măcar pasire cu patru picioare, măcar dobitoc cu doaă aripi, măcar cu mâni cu cinci degete, cu unghi şi fără păr şi fără péne şi fără socoteală, acestea toate nicicum hirişă deosăbirea pot stărui că, veri mânule omului ar fi la moimâță, veri obrazul moimâții la arap, moimâța în deosăbirea dobitocului, fără socoteală, socotelii uimitoare, iară arapul în deosăbirea dobitocului cu socoteală rămâne şi pururea ieste”[3]. Maimuța îi seamănă, deci, omului, dar îi lipseşte puterea rațiunii.

Îi seamănă şi îl imită. Acestea sunt cele două atribute ale măştii, pe care fie autorul însuşi, fie un personaj le invocă înainte ca personajul să se ivească, în carne, blană şi oase, în cadrul cărții. Într-un moment de blocaj, când se simte nevoia unor învățați care să dezlege, apelând la „lexicoanele ethimologiceşti”, misterul statutul Strutocamilei, există voci care pretind că cea mai potrivită ar fi „Moimâța Livii, căci iaste mai uimitoare minții”[4]. Prin urmare, faima Moimâței nu este chiar lipsită de onorabilitate; avem de a face cu un filosof, după cum reiese dintr-o altă recomandare, tot anonimă, dar de data aceasta mai explicită: Vulpea, derobându-se de la responsabilitatea de a-şi da ea cu părerea asupra naturii Strutocamilei, lansează următoarea provocare: „Dară cine între noi poate fi acela carile mai mult sufletul în filosofie să-şi fie crescut şi după pravile el trupul să-şi fie scădzut? (...). Şi cine ieste acela carile mai într-adânc lucrurile fireşti şi ființele trupeşti să fie pătruns?”[5] Una dintre soluții pare a fi aceeaşi maimuță. Doar că personajul ezită să-şi asume responsabilitatea, aşa cum o fac mai toți „intelectualii” în romanul lui Cantemir şi, din păcate, nu numai. Motivul? „Carea răspunsă precum mai mult în filosofiia obicéinică decât în cea fizică s-au zăbăvit şi mai mult de pravilele obiceilor decât de ființa lucrurilor poate giudeca”[6]. Să privim cu atenție sporită prima manifestare a Moimâței, care este o autocaracterizare. Aceasta este, iată, un specialist în etică, în probleme de morală. Singurul din întreaga *Istorie ieroglifică*, dacă e să facem inventarul. Pornind de la acest amănunt, P.P. Panaitescu nu a ezitat să identifice

---

[3] D. Cantemir, *op. cit.*, p. 434.
[4] *Idem*., pp. 447-448.
[5] *Idem*, p. 449.
[6] *Ibidem*.

personajul chiar cu mitropolitul Antim Ivireanul[7]. Dar argumentele sunt mult prea puține pentru a permite o asemenea suprapunere.

Până să ia cuvântul pentru prima dată, în partea a doua a cărții, Moimâța se bucură, care va să zică, de o bună reputație. Cel puțin în ochii mulțimii ea pare un erudit, de nu chiar un înțelept. De unde până unde o astfel de faimă, câtă vreme sursele Antichității, iar cele ale Evului Mediu mai abitir, par dispuse să disprețuiască acest animal, considerat mult prea caraghios din cauza asemănării sale cu omul? Un scurt excurs printre aceste poveşti ne va ajuta să formulăm un răspuns cât mai potrivit. Fără să insiste, Platon o pune în opoziție cu leul într-o replică din *Republica* (590b): „Iar linguşeala şi meschinăria nu sunt criticate, când cineva ar aşeza partea înflăcărată în puterea fiarei cu chip multiplu, şi, chinuind-o pentru bani şi pofta nesățioasă a acestei fiare, ar obişnui-o să devină de timpuriu, din leu, maimuță?”[8] Prin urmare, deja în în secolele V-IV î. Hr., maimuța era plasată în zona nefrecventabilă a bestiarului moralizator. Şi totuşi, Aristotel (II, 8), în a sa *Istorie a animalelor*, o considera având „o natură intermediară între cea a omului şi cea a patrupedelor”, ceea ce îl şi îndemna să o descrie în amănunt.[9] Plinius (VIII, 80) vorbea şi el despre „animale cu figura foarte apropiată de cea umană” şi glosa pe seama obiceiului lor de a imita omul[10]. Pentru Aelian (V, 26), „maimuța este cea mai imitativă creatură şi orice mişcare a corpului o înveți, o învață exact, aşa încât să poată executa ceea ce a deprins”[11]. Dar tot el revine, două cărți mai departe (VII, 21) şi precizează: „Maimuța este cel mai rău intenționat dintre animale; şi chiar şi mai rău când încearcă să-l imite pe om”, dând exemplul uciderii unui prunc, în tentativa animalului de a copia gesturile unei mame[12]. În fabulele lui Esop, bunăoară, animalul intră mereu în bucluc din dorința de a fi asemenea oamenilor: într-un caz, ea e pe punctul de a-şi pierde viața încurcându-se într-un năvod, după ce încercase să pescuiască[13]. A făcut însă o bogată carieră o altă ipostază a primatei: iubindu-şi mai mult unul dintre pui, ea

---

[7] Vezi nota 1, vol. I, din ediția D. Cantemir, *Istoria ieroglifică,* ediție, prefață şi note de P.P. Panaitescu şi I. Verdeş, EPL, Bucureşti, 1965, p. 84.
[8] Platon, *Republica, ed. cit.*, pp. 407-408.
[9] Aristotel, *Histoire des animaux*, tome I, pp. 47-48.
[10] Plinius, *op. cit.*, p. 104.
[11] Aelian, *op. cit*., vol. I, p. 319.
[12] *Idem*, vol. II, p. 129-131.
[13] *Maimuța şi pescarii*, în Esop, *op. cit*., p. 162.

îl ocroteşte şi îl poartă la sân, pe celălalt aruncându-l, nepăsătoare, în spinare. Când se sperie, fuge ca nebuna şi îşi ucide puiul iubit, rămânând să se consoleze cu cel din urmă. De la Esop[14], fabula a fost reluată de Avianus[15] şi ulterior de majoritatea bestiarelor medievale. Horapollo amintea şi el aceeaşi fabulă în tratatul său despre hieroglife (II, LXVI), ca având proveniență egipteană: „Când vor să simbolizeze un om care a fost moştenit de către un fiu pe care-l ura, desenează o maimuță cu un pui în spinare. Căci maimuța cară doi pui, unul pe care îl iubeşte foarte mult şi altul pe care îl urăşte. Iar pe cel pe care îl iubeşte îl cară în față şi îl ucide dezmierdându-l; iar pe cel pe care îl urăşte îl ține în spate şi astfel îl creşte”[16]. E de ajuns ca să putem preciza: anticii şi medievalii nu agreau caracterul mimetic al maimuței. Şi nici presupusa ei asemănare cu ființa umană. Dacă ne întoarcem la *Metamorfozele* lui Ovidius, observăm că animalele acestea erau disprețuite şi de zei, de vreme ce însuşi Zeus, detestând „jurămintele strâmbe ale cercopilor, ca şi faptele acestui neam necinstit, i-a schimbat pe toți în animale urâte, ce pot să pară asemenea şi totodată neasemnea omului: le-a chircit trupul, le-a turtit nasul, l-ea brăzdat fața cu zbârcituri bătrâneşti, le-a acoperit capul cu păr gălbui şi i-a trimis să locuiască în această insulă. Le-a scos din întrebuințare vorbirea de mai înainte şi limba făcută pentru jurăminte strâmbe; le-a lăsat numai atât: să se poată văita printr-un strigăt răguşit”[17]. Conform descrierii ovidiene, maimuțele ar fi nişte oameni involuați. Şi, ca dovadă că literatura o ia mereu înaintea ştiinței, mii de ani mai târziu, Darwin a demonstrat exact contrariul: oamenii sunt (îndrăznesc: ar fi), de fapt, nişte maimuțe evoluate. Mai aproape de zilele noastre, un antropolog de talia lui Desmond Morris a putut citi destule reminiscențe ale instinctelor primatelor în comportamentul uman[18].

Creştinismul impune o diabolizare a maimuței; ea comite un păcat de neiertat: imită creația lui Dumnezeu, reprezintă chiar o variantă nedesăvârşită a acesteia. Prin urmare, odată cu *Fiziologul*, medievalii nu mai obosesc tot denigrând bietul animal. Concluzia este unanimă şi imită (culmea ironiei!) *Fiziologul*, din varianta latină a căruia citățm spre edificare: „Tot aşa şi maimuța

---

[14] *Puii maimuței*, în Esop, *op. cit*., pp. 163-164.
[15] *Maimuța şi puii ei*, în Fedru, Avianus, *op. cit*., pp. 148-149.
[16] *The Hieroglyphics of Horapollo Nilous*, , pp. 126-127.
[17] Ovidiu, *op. cit.*, p. 382.
[18] Desmond Morris, *Maimuța goală*, traducere din limba engleză de Valeriu Rendec, Editura Art, București, 2008.

îl închipuie pe diavol: căci maimuța are cap, însă coadă nu are; şi în ciuda faptului că este cu totul scârbavnică, totuşi părțile-i din spate sunt încă şi mai scârbavnice şi îngrozitoare. Aşa şi diavolul: a avut cap, dar coadă nu are; asta înseamnă că şi-a avut originea în ceruri, pe când era înger, dar fiindcă a fost fățarnic şi viclean în inima sa, şi-a pierdut capul; şi nici coadă nu are, adică, precum a pierit la început din ceruri, tot aşa şi la sfârşit va pieri cu totul, după cum spune vestitorul adevărului, Pavel: «Pe acela Domnul Iisus îl va ucide cu suflarea gurii sale»”[19]. Mai explicit este Philippe de Thaon, care notează: „Maimuța îi seamănă, fără dubiu, Diavolului; este falsă şi orgolioasă, doritoare de fapte rele; îşi bate joc de oamenii pe care îi surprinde comițând fapte rele”[20]. Prin urmare, în sistemul simbolic creştin, maimuța capătă reputația negativă de *figura diaboli*, dar şi cea de efigie a idolatriei[21]. Scrierile moralizatoare creştine consolidează o clasică antinomi om-maimuță, care s-ar traduce prin opoziția frumos-urât, original-copie, ființă desăvârşită de Dumnezeu, după chipul şi asemănarea Sa *vs*. ființă a diavolului, schimonosită ca şi acesta. O perspectivă mai blândă adoptă Sfântul Augustin, în *Despre natura binelui* (14), care consideră că, dat fiind că, deşi caraghioasă în raport cu omul, maimuța este tot o creație a lui Dumnezeu, deci are şi ea partea sa de frumusețe, chiar dacă moderată: „Dar oricât de lipsite de importanță ar fi aceste bunuri, când sunt comparate cu bunuri de importanță mai mare, sunt numite prin antinomie. Astfel, comparată cu frumusețea superioară a formei omului, frumusețea maimuței se numeşte urâțenie. Iar aceasta îi induce în eroare pe necunoscători, din cauză că, pentru ei, forma omului este bună, iar forma maimuței este rea. Ei nu văd în corpul maimuței nici măsura specifică, nici simetria membrelor, nici îmbinarea armonioasă a părților, nici grija față de propria conservare sau altele de acest fel, a căror expunere ar fi prea lungă aici”.[22] Dar o asemenea perspectivă nu convinge, medievalii preferând să diabolizeze animalul, în special din cauza alcătuirii sale care, amintind de aceea a omului, cade în derizoriu sau grotesc.

---

[19] *Fiziologul latin, ed. cit*., p. 41.
[20] *The Bestiary Of Philippe De Thaon*, p. 37.
[21] Vezi Louis Réau, *op. cit.,* p. 112.
[22] Augustin, *Despre natura binelui. Contra maniheilor*, traducere din limba latină, note şi comentarii de Cristian Şoimuşan, prefață, cronologie şi bibliografie de Bogdan Tătaru-Cazaban, Editura Anastasia, București, 2004, pp. 25-26.

Revin la întrebarea dinaintea acestei scurte şi, sper, neplictisitoare divagații. Să se fi hotărât Cantemir să transforme şi maimuța într-o mască onorabilă, aşa cum a procedat şi în cazul altor personaje, precum Liliacul, Lupul ori Ciacalul? Să ignore el şi de astă dată majoritatea datelor pe care imaginarul antic şi medieval i le puneau la dispoziție? Să cercetăm faptele. Moimâța are un rol neînsemnat în alegorie, singura sa contribuție fiind tentativa de a îmblânzi hotărârea Liliacului de a da lucrurile pe față. Profitând de proasta faimă a acestuia, de presupusa sa neputință de a vorbi pe înțelesul celorlalte dobitoace, ea se erijează în avocat al apărării. Prima sa intervenție pare a fi în spiritul calității ei imitative: deplânge natura nefericită a Liliacului, face apel la mila celor puternici şi cer(şeşt)e o atitudine binevoitore față de neputincioasa creatură, blestemată, oricum, de soartă prin amalgamul trăsăturilor cu care a înzestrat-o. Retorica este tipică unor astfel de discursuri, doar că exagerată voit de personaj: „Vestită şi véche a vechilor giudecători axiomă ieste (că pedepsitului pedeapsa a să îndoi nu trebuie). Cătră carea de la mine a lipi îndrăznesc şi dzic (că cel a înota neştiind şi în adânci ape căzdut, mâna întindzind, nu de créştet cufundat, ce de păr sau de mână ridicat, în aer şi spre viață trebuie scos) (că de binefacerea cu cât ieste mai la primejdie şi cu cât ieste mai curând, cu atâta mai bună şi mai priimită ieste). De care lucru, pentru ticăită şi dosedită, la vârstă brudie, la limbă bâlbâie jigăniuța aceasta, tuturor în ştire a fi să cade, o, priietinilor. Carea din toate părțile pedepsită şi dosedită aflându-să, în ce să află şi cum să află nici singură pe sine a să cunoaşte mintea îl agiunge, nici de alții, să întrebe limba îi slujéşte (căci pedeapsa distihiii mintea, iar neştiința cuvântului limba împiedecă şi scurteadză) şi, ca un lucru fără pravila firii ce ieste, nici la trup vreo alcătuire, nici la viață vreo socoteală, nici la zburat sau la mărs vreo rânduială are (că cine vreodată vre într-o parte dreaptă zburarea Liliacului, sau cine supt soare urmele lui au vădzut?). Nici de lăcaş loc aşedzat, nici pentru hrana ceva undeva adunat a avea poate (că cine cel adevărat sălaşul i-au aflat, sau cine pentru hrana lui carea ieste s-au înştiințat?). Aşé ticălos şi mişelos Liliacul în toată partea destrămat şi în tot chipul vrédnic de văierat fiind, acmu cu capul plecat la mare mila marilor împărați aleargă şi cu toată umilința dintr-adâncul inimii să roagă, ca oricarile în numărul supuşilor săi a-l priimi ar învoi, măcar în gunoiştea curții sale a să tăvăli, cu toată inima bucuros ieste, ca şi el, nenorocitul, sau supt umbra aripilor, sau supt pravul talpelor aciuându-să, aşé de tot în izbelişte lepădat şi din privirea a înalților monarşi depărtat şi înstreinat să nu fie (că precum ochii stăpâneşti cu urgie căutând

nenorocire, aşe, cu milă căutând, norocire aduc). De care lucru, şi eu de multă mişelătatea lui clătindu-mă, despre parte-i cu plecăciune mă rog ca milostiv ochiul a milostivilor împărați asupră-i cu milă să caute şi de neputință lui milosirdindu-să, ori în care poală capul singur de sine ş-ar pleca, acéia în bogata sa milă să-l sprijenească (căci capul plecat nu numai pre cei milostivi, ce şi pre cei nemilostivi spre milostivire pornéşte)”[23]. Motivul care ar îndemna-o, prin urmare, să încerce să obțină clemență pentru nefericitul Liliac este... mizericordia. Ea invocă principii etice cu greutate şi pretinde a acționa în numele lor. Iată, îi vine cititorului să spună, o ființă binevoitoare, întru totul morală. Una care îşi oferă ajutorul din pur altruism. Doar că fabulele celor vechi avertizau asupra catastrofei care rezultă din tentativa maimuței de a fi de ajutor; cu mult înaintea lui Aelian, una dintre povestirile din *Panciatantra* relata cum o maimuță, din exces de zel, dorind să-l apere de o muscă pe regele care mai că o înfiase, încearcă să lovească insecta cu o sabie extrem de ascuțită şi îşi ucide stăpânul[24]. Dacă asta iese atunci când, în intenție măcar, maimuța este binevoitoare, cum să nu o bănuim atunci când motivele sale ascunse o îndeamnă să dorească răul celui pe care pretinde a-l proteja?

În *Istoria ieroglifică*, Moimâța se situează în tabăra celor nedrepți: ea ține partea Corbului şi nu doreşte decât să împiedice rostirea adevărului de către curajosul Liliac. Atent să nu lase să plutească echivocul asupra acestui fapt, favorizând, vizibil, personajele pozitive, autorul o deconspiră prompt: „Acéstea şi altele multe ca acéstea amăgitoreşti şi tragodiceşti descântece Moimâța descântând (ca cum Liliacul nici ceva a grăi ar avea, nici măcar de ar şi avea a grăi a putea, ar putea), într-un chip ironicesc să nevoia, ca toată pofta inimii Liliacul într-altă parte abătându-i şi gândul ce ar avea cu meşterşug într-altul schimbându-i, tot cuvântul împotrivnic a-l curma să poată, aşe cât nicicum mai îndoindu-să din bunăvoie, veri unii, veri alții părți să să suppuie”[25]. Acesta este procedeul, poate tendențios, dar consecvent. Autorul nu îşi mai lasă cititorii să descopere ei resorturile ascunse ale fiecărei acțiuni ori să interpreteze discursurile înşelătoare.

Odată cu aceste rânduri, nimeni nu mai poate avea nici un dubiu: Moimâța a devenit, categoric, un personaj negativ. Tot ce va mai rosti ea va trebui întors pe dos, descusut cu mare atenție. Deja ştim că personajul nu este un

---

[23] D. Cantemir, *op. cit*., pp. 533-534.
[24] *Panciatantra*, *ed. cit*., p. 133.
[25] D. Cantemir, *op. cit.*, p. 534.

specialist în etică, aşa cum se susținea şi cum însuşi se recomandă, ci un demagog fățarnic, care interpretează o partitură ieftină, doar-doar o reuşi să împiedice ca adevărul să fie rostit public. Greşeala ei este însă cea de a-şi subestima preopinentul: Liliacul nu este nici pe departe atât de neajutorat pe cât i-ar plăcea ei să creadă şi nici atât de credul încât să se lase amăgit de vorbele sale amețitoare, căci dulcege. Prin urmare, imediat după prima replică a acestuia, Moimâța alunecă uşor, dar sigur, în ridicol: e vizibil pentru toată lumea că discursul ei gonflat nu mai are putere de convingere. Ultima tentativă de a-şi domina presupusul protejat eşuează şi ea, mai ales că preia nişte locuri comune privitoare la democrație, care sunt demne de orice discurs propagandistic: „Dar dinceput au n-ai audzit că acéste doaă monarhii ca lucrurile în pace vécinică să-şi lége şi supuşii săi legându-şi cu sfatul şi sobor de obşte monarhiile a-şi adeveri şi stăpânirile a-şi întări au socotit? De care lucru, toate dobitoacele, precum vedzi, cât măcar una nu lipseşte, adunate şi chemate sint, şi fietecarea după chipul său la ceată-şi şi după neamul său la stăpânire-şi s-au dat, cu carile împreună şi tu eşti adus. Deci mai mult scrâşnetul lungind, în care parte vii să te supui, în grabă şi fără îngăimală, răspunde. Căci ticăloşiia voastră inimile împăraților lovind, pre voi în pofta şi în alegerea voastră a vă lăsa au socotit”[26]. Astfel, se dovedeşte faptul că Moimâța nu este nici pe departe un filosof priceput în ale eticii, căci conduita sa doar etică nu poate fi numită. Ea este un biet agitator, care risipeşte o prea mare energie pentru o cauză oricum pierdută. Treptat, rolurile se schimbă, la fel ca şi întinderea discursurilor şi Liliacul devine cel care domină situația, „avocatului” său nerămânându-i decât calea amenințării directe: „Pre tine, o, flutur fătătoriu şi şoarece zburătoriu, la acesta loc nu să dai, ce să iei sfat te-au chemat, şi nu să porunceşti, ce porunca să asculți te-au adunat. De care lucru mai mult limba a-ți împletici şi scârşnetul glasului a-ți țiții părăsindu-te, din doaă una îți alége: sau în aer, sau pre pământ să lăcuieşti, şi aşé, sau supt umbra Vulturului, sau supt brânca Leului te supune, sau, în glumă să grăiesc, între pământ şi-ntre aier loc de vii afla, până ieste mai devreme, lăcaşul îți gătéşte”[27]. Iată întregul joc dat pe față. Şi atunci, cine este păcălitorul şi cine păcălitul? Cine este cel puternic şi cine neputinciosul?

---

[26] *Idem*, pp. 536-537.
[27] *Idem*, pp. 538-539.

Odată dovedită de Liliac, Moimâța dispare cu totul de pe scena *Istoriei ieroglifice*, ca un abur urât mirositor: ea nu lasă nici o dâră, nimeni nu mai pomeneşte nimic despre ea, nimeni nu şi-o mai aminteşte. Este semnul lipsei sale de importanță, al neputinței. Singura sa funcție este aceea de a prilejui Liliacului rostirea apăsată a adevărului, încă de la începutul cărții. Ea intenționează să facă răul, dar nu are nici măcar puterea de a-l comite până la capăt. Deşi inițial părea a se bucura de o faimă de invidiat, în cele din urmă personajul lui Cantemir confirmă proasta reputație pe care i-o conferiseră cei vechi: imitând mereu pe cel superior, Moimâța nu are pic de personalitate. Ea mimează un statut care nu i se potriveşte (eticianul) şi care o face să îşi dezvăluie adevărata natură: aceea de ființă ridicolă, caraghioasă.

13. Lebăda racolatoare

Printre animalele şi păsările *Istoriei ieroglifice*, Lebăda nu are un rol foarte important, nici în ierarhia propriu-zisă şi nici în derularea evenimentelor. Ea s-ar număra printre animalele blânde, mult prea blânde pentru a fi luate în seamă de cei puternici, alături de oaie, cal, porc, cerb, dropie, rață, gâscă, găină şi altele. Acestea, de regulă, nici nu devin propriu-zis personaje în roman, sunt uitate odată cu enumerarea cu pricina. Nu înainte ca autorul să puncteze statutul lor strict decorativ: „Ce pre acéstea nu pentru altă ceva le-au adunat, ce numai pentru ca nu cumva vreuna să dzică că de acea adunare ştire n-au avut, nici în ceva pricină să poată pune, ca cum la acea adunare neaflându-să, sfatul cel de pre urmă ce s-ar fi ales n-au înțeles”[1]. Dintre toate, doar Lebăda va căpăta carnalitate, va ieşi din anonimatul căruia îi era destinată. Nu ca un personaj de prim-plan, cum precizam, ci ca un *adjuvant*, ca un inițiator al Camilopardalului în lumea labirintică a lăcomiei pe care o reprezintă Cetatea Epithimiei.

Despre ambiția Camilopardalului de a-şi depăşi condiția, adăpându-se de la izvoarele Nilului, am discutat într-un capitol anterior. Ce mă interesează în acest moment este rolul pe care îl joacă pasărea în această poveste. Ea este, spuneam, cel care inițiază, cel experimentat, dispus să împărtăşească din cunoştințele sale unui novice. În absența acestui ghid, şansele parvenitului sunt ca şi inexistente. Fără ajutor, lumea aceea atât de visată nu îşi deschide porțile, rămâne un labirint în care neştiutorii se pierd rapid. Lebăda intră în joc exact la momentul potrivit: „Şi după ce de multă cutreierare şi mai cu de-adins de peste măsură mirare obosit, supt umbra a unor frumoşi şi umbroşi copaci (carii denaintea capiştii sădiți era) ca puțină odihnă tuturor mădularelor să-mi dau, acelea, unde ca cei în agona morții dzăceam, o Lebădă bătrână şi albă lângă mine să apropie şi, dacă bună dzua după obicéiu îmi déde, de unde sint şi ce pre acelea locuri caut mă întrebă”.[2] Pin urmare, atunci când exoticul patruped pare a fi abandonat orice nădejde, când nu mai găseşte nici o salvare, intervine

---

[1] D. Cantemir, *Istoria ieroglifică, ed. cit*., p. 411.
[2] *Idem*., p. 518.

adjuvantul. Statutul pe care ulterior îl capătă Camilopardalul, rolul său diplomatic esențial în rezolvarea amiabilă a conflictului dintre Inorog şi Corb, averea pe care o adună depind, toate, de această intervenție a Lebedei. Care apare aşa cum o înfățişează majoritatea surselor antice şi medievale: la vârsta senectuții, în apropierea morții, prin urmare, într-un moment în care ştie că nu mai are multe de pierdut şi îşi permite o anumită seninătate, care celorlalte personaje ale romanului, ba chiar şi Inorogului, le rămâne inaccesibilă. Altfel, nu s-ar explica aparenta generozitate dezinteresată a Lebedei de a-l ajuta pe un necunoscut să pătrundă tainele unei lumi dure, cu reguli sucite, în care ea era, fără doar şi poate, acasă: „Greu şi aspru lucru, lungă şi primejdioasă cale înainte ț-ai pus, o, priietine. De vréme ce eu, după ce din oul maică-mea am ieşit, până a nu puté zbura, cu răpegiunea apii şi cu vânslirea talpelor câtăva vréme am călătorit, iară după ce penele mi-au crescut şi aripele vrédnice de zburat mi s-au făcut, în aer m-am ridicat şi, tot pe deasupra apii zburând, de trii ori soarele învârtijirea ş-au sfârşit, până eu la acesta loc am sosit. Şi deosăbi de aceasta, la cale ca aceasta, nu talpe, ce péne, nu picioare, ce aripi trebuiesc, căci înălțimea munților, strâmptorile poticilor şi lățimea şi lungimea câmpilor, toate împotriva firii tale stau. De care lucru, fără cereasca agiutorință (carea spre toate poate), spre acea cale mai mult înainte a păşi, nu numai lipsa vinelor, ce şi a crierilor a fi, decât toată ivala mai aievea ieste”[3]. Pasărea este, aşadar, dispusă, de la primul contact, să-i pună la dispoziție întreaga sa experiență. Dacă nu am şti în ce lume încearcă să-l inițieze pe Camilopardal, un personaj care are, de la bun început, gena arivismului întipărită în datele sale, dacă nu am cunoaşte viziunea deformatoare a autorului în majoritatea cazurilor, mai că am fi tentați să nu devenim suspicioşi. Aşa însă, recunoaştem în replicile Lebedei, dar şi în cele ale partenerului ei mai tânăr, liniile unui caracter nu foarte curat, oricum nu lipsit de ascunzişuri, de intenții subterane. E drept că, inițial, naivitatea îl împinge pe patruped, şi el provenit tot din tagma animalelor de decor, blânde, fără autoritate, să creadă în altruismul blândei păsări: „trecutele tale ostenința bățul agiutorinții slăbiciunilor şi neputințelor méle a fi să văd”[4].

Dacă scotocim prin bestiarele şi enciclopediile din vechime, vedem că lebăda apare, cel mai adesea, ca un simbol al blândeței, dar nu numai. Ea este,

[3] D. Cantemir, *op. cit*., pp. 518-519.
[4] *Idem*, p. 519.

datorită forţei aripilor sale, şi un luptător. Încă de la Esop[5], lebăda este cunoscută pentru cântecul ei. Atât de cunoscută, încât ea nu doar că era legitimată drept o pasăre a lui Apollo în Antichitatea greacă, dar, la egipteni, ea reprezenta şi hieroglifa muzicii[6]. Această asociere, a lebedei cu muzica, persistă în aproape toate reprezentările păsării. Bunăoară Platon, în *Republica* (620a) găsea că sufletul lui Orfeu a luat forma unei lebede: „Îndeobşte, sufletele alegeau potrivit obişnuinţelor din viaţa de dinainte. Zicea că a văzut sufletul ce odinioară fusese al lui Orfeu alegând o viaţă de lebădă”[7]. Ovidius contribuie şi el, în *Tristele* sale, la celebritatea acestui mit: „Ca lebăda ce zace pe malurile apei/ Şi moartea ei şi-o plânge cu glasul istovit,/ Aşa, zvârlit departe, pe geticele ţărmuri,/ Jelesc şi eu în versuri, să nu mor nejelit”.[8] În pofida faptului că Plinius (X, 32), o autoritate în domeniu, îşi declară neîncrederea în această legendă[9], ea atrage iremediabil, persistând în iconografie, emblematică, heraldică până în zorii modernităţii. Potenţialul să simbolic este mult prea mare pentru a nu da naştere unei imagini-stereotip. În plin Ev Mediu, un sceptic în privinţa legendelor privitoare la animale şi păsări, un raţionalist cum este Albert cel Mare (XXIII, 32), se lasă convins de această asociere, care era atât de puternică, încât ea a impus simbolistica privitoare la această pasăre până în prezent: „Lebăda este singura pasăre acvatică mare cu un cântec melodios. Conform zvonurilor, lebedele din nordul îndepărtat ar începe să cânte când îi aud pe oameni cântând din vioară; să spunem că îşi armonizează vocile cu melodia respectivă. Din experienţa noastră, putem spune că lebăda pare să cânte în special în ocazii de tristeţe şi durere şi ar fi mai realist să descriem sunetele pe care le produce ca bocete de doliu mai curând decât cântece vesele”[10]. Care experienţă, ne putem întreba, de vreme ce nimeni, până azi, nu a auzit vreodată o lebădă cântând. Răspunsul oportun este acesta: una de lectură, livrescă. Oricum, mult mai autoritară este imaginea fictivă (deformată din perspectiva unui zoolog sau a unui ornitolog) decât adevărul reconstituit, de câteva secole,

---

[5] Vezi fabulele *Lebăda luată drept gâscă* şi *Lebăda şi stăpânul ei*, în Esop, *op. cit*., pp. 93-94.

[6] Beryl Rowland, *op. cit*, p. 170.

[7] Platon, *Opere V. Republica*, p. 442.

[8] Publius Ovidius Naso, *Tristele, Ponticele*, traducere şi prefaţă de Teodor Naum, Editura Univers, Bucureşti, 1972, p. 151.

[9] Plinius, *op. cit*., p. 154: „Se spune că, atunci când mor, lebedele cântă cu jale, ceea ce mi se pare fals, pe baza unor experimente pe care le-am făcut”.

[10] Albert the Great, *op. cit*., p. 212.

prin mijloace ştiinţifice. Despre cântecul lebedei se vorbeşte şi în zilele noastre, atât de insistent, încât a devenit o expresie sudată semantic. Medievalii extrăgeau însă de aici un semn de noblețe a spiritului, acordată, de pildă, cu generozitate de către Aelian (V, 34), e adevărat că în scopul inducerii tacite a unei atitudini similare şi creştinului, care ar fi trebuit să-şi conştientizeze şi să-şi asume cu verticalitate propriul sfârşit, nu ca pe un capăt de drum, ci ca pe promisiunea unui *dincolo*: „Lebăda are acest avantaj asupra omului în ceea ce priveşte momentele cele mai mărețe, căci ştie când se apropie sfârşitul vieții sale şi, mai mult decât atât, îi primeşte apropierea cu veselie; a primit de la natură cel mai nobil dintre daruri. Căci are încredere că nu există nici durere, nici supărare în moarte. Dar oamenilor le este frică de cea ce nu cunosc şi privesc moartea drept cea mai grea boală. Lebăda are un spirit atât de mulțumit cu sine, încât în apropierea sfârşitului cântă şi izbucneşte într-un bocet, cum ar veni, pentru ea însăşi”[11]. Nimic mai nobil, nimic mai bărbătesc, la urma urmelor. Lebăda pare a fi o pasăre cum nu se poate mai de bun augur. De altfel, în *Iconologia* lui Cesare Ripa, lebăda apare de două ori: o dată în ilustrarea „bunului augur”, căci albeața penelor sale ar fi fost un semn de noroc[12] şi o dată în pictograma „poeziei”, ca simbol al muzicii[13]. Mai târziu, în iconografia creştină, lebăda devine un simbol al purității (datorită albului imaculat al penajului său) ori o emblemă a lui Hristos conducând sufletele către mântuire; e adevărat că nu lipsesc nici contoațiile negative, ea fiind, în anumite contexte, şi o emblemă a desfrâului şi chiar a lui Satan[14]. Dar, dintre toate aceste ipostaze, imaginea lebedei care îşi anunță moartea proximă prin intermediul unui cântec sfâşietor este cea mai răspândită.

Dacă ar fi urmat aceste aspecte ale simbolisticii, Cantemir ar fi putut, într-adevăr, să contureze un personaj a cărui blândă natură nu a fost coruptă de lumea din jur. Ceea ce, o spun din start, contravine nu doar intențiilor, ci şi concepțiilor sale. Prin urmare, doar în aparență Lebăda nu îi cere nimic în schimb Camilopardalului, nici o răsplată pentru sine. Pare a-i pune la dispoziție întreaga experiență dintr-un imbold de generozitate gratuită, dintr-un „sentiment de uşurătate al ființei”. Ce şi-ar mai putea dori o creatură nobilă, care ştie că i se apropie moartea şi este perfect împăcată cu această idee, căreia îi acordă o

---

[11] Aelian, *op. cit*., vol. I, p. 327.
[12] *Iconologia di Cesare Ripa Perugino*, p. 70.
[13] *Idem*, p. 493.
[14] Louis Charbonneau-Lassay, *op. cit.*, pp. 540-552.

nuanță tragică doar transformând-o în *melos*? Adică în tot ce poate fi mai sfâşietor, în tot ce poate exprima trăirea mai plenar? Nimic, ți-ar veni să răspunzi, dacă ai putea uita din ce lume face parte Lebăda. Oare e posibil ca oarecine să-şi ducă veacul în Cetatea Epithimiei şi să rămână cu sufletul curat? Mult prea doritor să pătrundă acolo, Camilopardalul nu are timp să formuleze astfel de rețineri. Mai ales că glasul mieros al păsării îi oferă cheia reuşitei, îl învață tot ce trebuie să facă, fără a mai cere, aşa cum de regulă se întâmplă în scenariile inițiatice, să facă față unor *probe*, să dovedească faptul că merită să fie supus unui asemenea scenariu al inițierii. Dimpotrivă, ceea ce trebuie să ducă la îndeplinire Camilopardalul este cum nu se poate mai simplu: „Priietine, obiciuit lucru între filosofii noştri ieste ca când cineva pentru Nil voroavă a face ar vrea, întâi în capişte mărgând, jirtfă boadzii locului să facă, apoi, în marginea Nilului coborându-să, pre mâni şi pre obraz cu apa lui să să spele, déciia, la locul său întorcându-să, ce i-ar fi voroavă să vorovască”[15]. Pare un ritual formal, facilitat şi de faptul că zeitatea cu pricina acceptă orice. Şi totuşi, dialogul, reprodus de Râs, care citează relatarea Camilopardalului, are subtilitatea sa: „Lebăda-mi dzisă: «Pentru aceasta în întristare nu întră, o, priietine (că Pleonixia de la cei bogați tot, iară de la cei săraci pre giumătate ia), şi cine ce i-ar duce, întâi priiméşte, apoi oare ce i-ar mai putea aduce şi cu cuvântul şi cu lucrul ispitéşte». Eu cătră dânsa dzişi: «Eu peste mine aer, supt mine țărnă, iară în mine nemică ceva lucru de materie nu am, fără numai duhul, carile mă poartă». Lebăda-mi dzisă: «Dintr-acéste trii, oricarea mai îndămână şi mai pre lesne îți va fi, cu tine ia şi cum mai curând la capişte să mérgem, *ca şi eu, de ce am învoit, şi tu, de ce ai poftit, să ne îndestulim*». Eu în mine şi cu mine socotindu-mă precum aerul nu să prinde, sufletul nu să scoate (că pofta fără stâmpărare nu numai trupul, ce şi sufletul giuruieşte şi dăruieşte), în pumni puținteluş lut galbăn luaiu şi cătră Lebădă arătându-l, dzişi: «Iată pominocul jirtfii méle şi, cu acesta împreună, *pre tot pre mine spre jirtfă mă dau* şi, mai mult nezăbăvind, la capişte să mergem şi, țeremoniile obiciuite plinind, la giuruita noastră să ne întoarcem»”[16] (*s.m.*). Nimicul pe care crede că-l oferă ca ofrandă patrupedul este, de fapt, totul: Lebăda ştie că darul simbolic echivalează cu pierderea sufletului, nu întâmplător evocat în schimbul de replici. Cum pământul şi aerul sunt elemente prea mărunte pentru a potoli setea de bogăție a

---

[15] D. Cantemir, *op. cit*., p. 519.
[16] *Idem*, p. 520.

zeiței lăcomiei, este evident că ceea ce vizează acest târg intermediat, ba chiar stârnit de Lebădă, este vânzarea sufletului. Camilopardalul face, prin urmare, un pact faustic. Dar cel care provoacă acest lucru este aparent blânda şi altruista Lebădă, care joacă nonşalant rolul marelui ispititor.

Care este, prin urmare, rolul acestei păsări? Cred că nu plusez dacă răspund astfel: ea doar îl *racolează* pe credulul animal; mai găseşte, dacă mă pot exprima astfel, încă un client (sau, mă rog, un credincios, în acest caz e acelaşi lucru) pentru Boadza Pleonaxii, grotesca zeiță a lăcomiei. Nu *inițiază*, căci acțiunea sa nu are nimic nobil, iar scenariul nu este, oricum, dezvăluit până la capăt: victima sa nu este avertizată de toate consecințele gestului către care este ademenită.

Ce mai rămâne, ne putem întreba, din noblețea păsării, atât de lăudată în tratatele naturaliste ori în bestiarele din vechime? Cantemir răstoarnă şi aici versiunea cea mai autoritară a simbolisticii. Nu o face chiar de capul lui, de vreme ce existau surse care atrăgeau atenția asupra dualității lebedei, asupra naturii sale „schizoide". În interpretările psihanalitice ale simbolului, în această direcție se insistă; de altfel, imaginea Ledei era prin sine însăşi ispititoare. Gaston Bachelard analizează, în clasicul studiu *Apa şi visele,* un aşa-numit „complex al lebedei". Pornind de la o scenă din partea a doua din *Faust*-ul lui Goethe, autorul sesizează încărcătura erotică pe care imaginea lebedei plutind pe ape o are: „În literatură, lebăda este un înlocuitor al femeii goale. Este nuditatea permisă, albeața imaculată şi totuşi ostentativă. Lebdele se lasă văzute! Cine adoră lebăda doreşte femeia care se scaldă"[17]. Mai mult decât atât, chiar şi motivului cântecului final al păsării i se acordă o interpretare în cheie senzuală: „Dacă am mai face un pas pe drumul psihanalizei, am înțelege că acel cânt al lebedei din ajunul morții sale poate fi interpretat ca jurământul amantului, ca vocea caldă a seducătorului înainte de clipa supremă, înainte de acel sfârşit atât de fatal exaltării, încât este cu adevărat «o moarte din iubire». Acest *cânt al lebedei*, acest cânt al morții sexuale, acest cânt al dorinței exaltate ce-şi va găsi satisfacția nu apare decât arareori cu semnificația sa complexual"[18]. Medievalii intuiau şi ei acest potențial erotic al lebedei, care, aşa cum era înfățişată în diferitele metamorfoze din mitologia greco-latină (dintre care cel al lui Zeus seducând-o, sub forma unei lebede, pe Leda este cea mai

[17] Vezi Gaston Bachelard, *Apa şi visele*. *Eseu despre imaginația materiei*, traducere şi tabel biobibliografic de Irina Mavrodin, Editura Univers, Bucureşti, 1997, p. 39.
[18] *Idem*, p. 41.

cunoscută şi cel mai frecvent reprezentată în artele plastice) nu avea cum să nu incite, de vreme ce au folosit imaginea păsării în contexte care trimiteau la viciul desfrâului[19].

Dar nu o astfel de forţare, în direcţia sexualităţii reprezentărilor, ne interesează. Să rămânem în zona miturilor clasice. Ovidius, în *Metamorfoze*, povesteşte cum Cycnus, fiul lui Poseidon/ Neptun, profitând de protecţia tatălui, îl înfruntă pe viteazul Achille, cu aroganţa şi siguranţa originii sale. „Este ceva a fi născut nu de o nereidă, ci de însuşi acela care stăpâneşte pe Nereus şi pe fiicele acestuia şi toată marea"[20]. Doar că, dacă armele nu îl pot străpunge, eroul din *Iliada* recurge la o altă tactică: dă să îşi sugrume adversarul, să îl înăbuşe. Finalul? „Se pregătea să-l despoaie de arme pe cel învins, când vede că nu mai rămăseseră decât armele. Zeul schimbase corpul fiului său într-o pasăre de apă, păstrându-i numele pe care îl avusese până atunci"[21]. Prin urmare, lebăda ar fi fost cândva, conform mitologiei eline pe care Ovidius o conspectează conştiincios, un luptător arogant, plin de trufia originii sale zeieşti, care nu miza pe propriile calităţi, ci îşi înşela adversarii purtând o recuzită războinică destinată mimării normalităţii. Viclenia, ipocrizia, dar mai ales aroganţa sunt, pentru câţiva moralişti medievali, trăsăturile lebedei.[22] Într-o altă versiune a mitului, relatată de Hesiod, în *Scutul lui Heracles*, Cycnos ar fi fiul lui Ares, ucis de eroul grec, care are apoi curajul de a-l înfrunta şi de a-l răni pe însuşi zeul războiului. De aceea, pe scutul său, Hermes a înfăţişat imaginea lebedelor planând agitate şi gălăgioase deasupra lui Oceanos.[23]

Dar nu această viziune a făcut carieră, nu ea a impus tradiţia, ci cealaltă, care înfăţişează pasărea ca pe o prezenţă nobilă, melancolică, lirică etc. Cantemir îşi permite să ignore întreaga tradiţie şi să culeagă unele date din surse marginale. Dar nu îşi construieşte personajul într-o manieră prea directă, nu îi atribuie toate aceste vicii pe faţă, ci îşi lasă cititorul să intuiască singur morala întregii poveşti; Lebăda are interesul său în cooptarea/*racolarea* Camilopar-

---

[19] Louis Charbonneau-Lassay, *op. cit.*, p. 551.
[20] Ovidius, *op. cit*., p. 322.
[21] *Idem*, p. 323.
[22] Vezi Beryl Rowland, *op. cit*., p. 171.
[23] Hesiod, *Scutul lui Heracles*, în *Opere*, traducere, studiu introductiv şi note de Dumitru B. Burtea, Editura Univers, Bucureşti, 1973, pp. 96-101. În traducere lui Ion Acsan, pasajul respectiv se află la p. 84-90. Vezi *Scutul lui Heracle*, în vol. Hesiod-Orfeu, *Poeme,* tălmăcire, prefaţă, prezentări şi note de Ion Acsan, Editura Minerva, Bucureşti, 1987.

dalului. Ea nu joacă, oricum, cu toate cărțile pe masă. Îl introduce în lumea Epithimiei şi îl transformă într-un fiu al zeiței lăcomiei. Tot ce face acesta până ce devine el însuşi un „inițiat", face, cum singur mărturiseşte, „după învățătura Lebedii". Aceasta este preotul care oficiază botezul unui nou convertit la religia lăcomiei. Ampla poveste despre Nil care urmează este semnul unei încrederi pe care Camilopardalul i-a câştigat-o deja: a devenit unul de-al casei, deci merită să ştie amănuntele pentru alții ținute secrete. Odată ce-şi încheie rolul, odată ce l-a câştigat pe patruped de partea cauzei sale, ea dispare din scenă; şi-a îndeplinit misiunea, se poate retrage la ale sale: „Lebăda povestindu-mi şi de lucrurile carile mare poftă aveam a mă învăța înştiințindu-mă, zbură şi încotro să dusă a şti nu mai putuiu"[24].

Ulterior, mai apare către finalul alegoriei, dar fără ca autorul să-i acorde cine ştie ce importanță. Acesta ba joacă nesiguranța, ba ezită să insiste prea mult asupra scenelor, ba mimează chiar mila: „Pre aceia vreme între dulăii carii în munți să afla, una din pasiri (carea din cele supusă stepăna cea mai de sus ținea), foarte credincioasă Corbului şi a toată monarhiia păsirilor dreaptă slugă era. Aceasta, porunca Corbului vădzind, mai mult într-alte so cotele a sta nu să zăbăvi (căci pacea Inorogului tuturor dorită era), ce, îndată sculându-să, la un bun vrăjitoriu şi vechiu priietin al lor să dusă, pentru ca vrajea să ispitească de ieste cu putință de atâtea cumplite rane inima Inorogului a să vindeca şi de să poate cu vreun chip spre prieteşug a să întoarce?"[25] Să reținem deocamdată, înainte de a se suspenda misterul, că este vorba despre una dintre slugile cele mai credincioase Corbului, deci despre un personaj care nu poate fi pozitiv. Ulterior, acesta este şi deconspirat, dar într-o paranteză: „precum mi să pare, Lebăda era, căci aproape de moarte cântecul cel mai frumos au cântat"[26]. Chiar dacă acum eforturile sale se îndreaptă către semnarea unui pact de neagresivitate între Inorog şi Corb, chiar dacă pasărea pare a dori cu orice preț pacea, e limpede că ea nu face asta de dragul Inorogului sau dintr-un spirit al dreptății ori din vreo mare dragoste de linişte, ci doar pentru că noua situație îl plasează pe inamicul de ieri, insistent hăituit, într-o poziție favorabilă. Da, doreşte pacea, dar doar pentru că nu mai este avantajoasă starea conflictuală de dinainte. Altfel, subînțelegem, ca slugă obedientă a Corbului, ea a făcut tot ce a trebuit să facă pentru a provoca prinderea Inorogului. De data aceasta, este

[24] D. Cantemir, *op. cit*., p. 527.
[25] *Idem*, p. 745.
[26] *Ibidem*.

obligată de împrejurări să caute o înțelegere care este în avantajul Corbului; sau una care, pentru vrăjmaşul vechi al Unicornului, reprezintă cel mai mic rău. După ce îşi îndeplineşte conştiincioasă ordinele, „Lebăda, săraca (acmu dzua cea mai de pre urmă apropiindu-să), la cuibu-şi s-au înturnat, unde nu preste multe dzile, verşurile încheindu-şi, cântecul ş-au săvârşit”[27]. Autorul pare să o căineze, dar, de fapt, nu o plasează în rândul personajelor pozitive: Lebăda face binele acum pentru că nu mai poate face răul. Ceea ce nu poate uita nici o clipă cititorul este că ea e produsul Cetății Epithimiei, deci ipocrizia, cabotinismul, lăcomia sunt valorile în care crede. Personajul nu are, prin urmare, nimic tragic, nu are nici atuul unei naturi lirice, melancolice, ci este produsul perfect al lumii pe care o cultivă şi în numele căreia acționează. Cantemir răsuceşte încă o dată, cu seninătate, firele miturilor şi ale tradiției simbolice antice şi medievale, iar broderia sa este una în negativ.

[27] *Idem*, p. 748.

14. Vidra oratorică

Vidra nu este un personaj de prim rang în romanul lui Cantemir. Ca importanță în ierarhia animalelor, ea aparține trecutului: a fost, aflăm, epitrop al țării dobitoacelor şi acum este îndepărtată de la putere. Mai mult decât atât, devine o *persona non grata* în tagma pe care nu cu mult timp o cârmuise. Spre deosebire de mulți dintre oponenții săi, Vidra nu este o vedetă a bestiarelor. Ea nu apare nici în *Fiziolog* şi, prin urmare, absentează din majoritatea culegerilor medievale, cu excepția câtorva enciclopedii, unde este tratată în grabă. Potențialul său simbolic nu este unul generos. Şi atunci de ce a ales-o Cantemir? Ei bine, tocmai în vederea unei tactici narative bine chibzuite. Despre ce este vorba? Deocamdată, primele confruntări nu fac decât să pregătească intrarea în scenă a marelui impostor, Strutocamila, hibridul grotesc, insul „fără însuşiri". De aceea, este nevoie ca primele personaje care se produc să facă parte ele însele din această clasă hulită, a hibrizilor. În mod calculat, autorul aruncă în prima linie Liliacul, Vidra, Bâtlanul, Brebul: acestea sunt „jiganiile" care se înscriu cele dintâi la cuvânt, întrucât ele trăiesc între două lumi, între mediul acvatic şi cel terestru sau aerian, prin urmare, sunt susceptibile a-şi fi adaptat făptura la mai multe regnuri. Sigur, nici anticii, nici medievalii nu aveau dubii în privința apartenenței vidrei, a castorului la clasa animalelor ori în privința faptului că bâtlanul este o pasăre[1]. Dar nici nu se puteau abține să nu observe uşurința cu care ele migrau dintr-un mediu în altul. Nu erau socotite hibrizi, aşa cum se întâmpla cu liliacul, dar nici dobitoace ca toate celelalte.

Prima manifestare a Vidrei stă sub semnul îndrăznelii; ea forțează lucrurile şi ia cuvântul fără acceptul celor mulți: „Totdeodată şi fără véste, în

---

[1] Există însă şi o excepție, aflăm din Debra Hassig, *op. cit*., p. 90: „Gerard de Wales povesteşte cum cozile de castor erau consumate de călugări din cauză că religia susținea că coada de castor nu era carne de animal, ci de peşte, conform autorităților Antichității. Această redefinire a cozii de castor din animal în peşte era necesară deoarece Regula Sfântului Benedict interzicea consumarea de carne de patruped, cu excepția celor foarte bolnavi". Ce nu face foamea din om...

mijlocul theatrului, jiganiia carea Vidră să cheamă, cu mare obrăznicie sări”[2]. Fostul epitrop este agresiv, nesocoteşte voia maselor, dejoacă planurile deja puse la cale, are o anumită aroganță, îşi joacă propria carte, indiferent la scopul ultim al marii întâlniri a dobitoacelor şi păsărilor. Are pretenția că este singurul capabil să rezolve coerent problema spinoasă adusă în discuție şi de aceea se şi avântă, nepoftit, să o facă. Vidra manifestă o mare încredere în rațiune şi, în special, în propria rațiune. Cu toate acestea, nu este deloc lipsită de substanță: siguranța îi vine din faptul că se ştie un bun orator, stăpâneşte perfect tainele retoricii şi ale logicii. Dintre toate animalele alegorice, Vidra pare a avea, alături de Lup şi Brehnace, gândirea cea mai limpede, cea mai aşezată. Deşi preia permanent punctul de vedere al Inorogului, care se numără printre inamicii personajului, naratorul nu poate nega faptul că „Vidra nu puține făclii topise asupra cărților filosofeşti”[3]. Prin urmare, discursul său este logic, bine închegat, bine articulat. Pe de o parte, el are rostul de a umbri toate celelalte tentative, pe de alta, se constituie ca un reper, pe lângă care discursul Corbului, mimând structurile logicii, pare caraghios, iar îngăimările fără noimă ale Struțocămilei cu atât mai mult se acoperă de ridicol. E limpede că autorul a urmărit antinomia aici, mai ales că intervențiile Vidrei, respectiv ale Corbului sunt construite în oglindă. Prin urmare, un prim rol al Vidrei în roman acesta este: de a intra în relații cu alte personaje, subliniindu-le, de regulă, neajunsurile. Deşi impulsionată de intenții deloc nobile, ea nu are cum să fie un personaj antipatic, dacă o comparăm cu ceilalți companioni ai menajeriei cantemiriene.

Doar că păcatele trecutului ies uşor la iveală, în replicile Bâtlanului şi ale Brebului. Aparent, soluția Vidrei, de a alege un conducător neutru, are logică, mai ales că ea este propusă cu destulă abilitate – una ce presupune şi o mimare a modestiei: „Pentru care lucru, eu, cu proasta mea socoteală, aşé mai de folos a fi aşi afla, ca gâlceava a atâtea guri în zădar să părăsim şi un chip ca acela să găsim, carile într-îmbe părțile a face să nu aibă, pentru ca priința firească mai mult într-o parte sau într-altă parte să nu-l năstăvască, ce numai orice ar pofti dreapta socoteală, acéia să dzică, să facă şi cu giudecata să aleagă”.[4] Devine însă evident că personajul nu face decât o pledoarie pentru propria cauză: la o adică, el nu e nici pasăre şi, la nevoie, se poate dezice de tot ce l-ar înrudi cu lighioanele de uscat. Aceasta este socoteala. Ce-i drept, Plinius

---

[2] D. Cantemir, *Istoria ieroglifică, ed. cit.*, p. 418.
[3] *Idem*, p. 424.
[4] *Idem*, p. 418.

(VIII, 47) socotea că, asemenea castorului, vidra ar fi un „animal acvatic”[5]. De fapt, în majoritatea surselor antice care o pomenesc, vidra apare în compania superioară a castorului. Aristotel, în *Historia animalium* (VIII, 5) descrie cele două animale în opoziție, dar nu uită să remarce un amănunt privind agresivitatea vidrei: „Vidra muşcă până şi oamenii şi nu dă drumul, se spune, decât după ce aude osul frângându-se”.[6] Plinius păstrează şi el acest cuplu, inevitabil, pare-se, în imaginația celor vechi. Să ne mirăm că, tratate împreună de marele filosof şi de celebrul enciclopedist al Antichității târzii, ele apar împreună şi în romanul lui Cantemir? Albertus Magnus (XXII, 118) observase şi el că „vidra trăieşte în vizuini de-a lungul malurilor apelor curgătoare şi ale iazurilor şi îşi duce traiul consumând peşte. Deşi este un animal care respiră aer, poate rămâne sub apă perioade lungi; uneori, vânând peşti, se scufundă sub apă şi intră în adăposturile acestora”[7]. Bâtlanul, care nu avea nevoie să-i fi citit pe cei trei învățați pentru a cunoaşte obiceiurile Vidrei, cu care împărțea ambientul, sesizează foarte bine această tentativă de înşelătorie a fostului epitrop şi dă în vileag conflictul de interese: „Tu, o, Vidro, di ai fi sau din păşirile zburătoare, sau din dobitoacele pre uscat îmblătoare, ar putea cineva dzice că doară a îmbe părților în ceva mai denainte ştiința ai fi avut. Iară acmu, jiganie în neam prepus, dintr-altă stihie şi supt altă monarhie supusă fiind, cum socoteşti că pentru lucrurile ție în rădăcina lor necunoscute învățătura cea mai bună şi sfatul cel mai ales a da vii putea? Ce mai bine ar fi, precum mi să pare, pentru lucrurile carile în înaintea mărgătoare simțirea nu le-ai avut a le şti şi a le cunoaşte, să nu te făleşti (că precum toată ştiința din povața simțirilor să află, toată lumea ştie, căci nu orbul, ce cel cu ochi giudecă de văpséle, şi cel cu urechi, iară nu cel surd, alége frumsétea şi dulceața viersului). Au nu tu odânăoară prin fundul mării prinblându-te şi spre vânarea péştelui şipurin-du-te, eu din fața apei te oglindiiam? Ce poate fi că sau nechemată ai vinit la locul ce nu ți s-au căzdut, sau, de te-au chemat cineva prin greşala neştiinții aceasta s-au făcut. Căci Câinele Mării şi Vidra cu jigăniile uscatului ce treabă sau ce amestec pot avea? Au doară vii să dzici că din fire aşé ieşti tocmită, ca de pre uscat fiind, putére să aibi prin multă vréme în apă, fără a aierului trebuință a te zăbăvi să poți? Ce aceasta mai vârtos împotriva ta, căci au puté-va racul jiganie de pre uscat a să numi, căci cu dzilele prin otavă să paşte şi din aer vreo înăduşală sau

[5] Plinius, *op. cit*., p. 84.
[6] Aristotel, *Histoire des animaux*, tome III, pp. 21-22.
[7] Albert the Great, *op. cit*., p. 160.

putregiune nu i să naşte? De care lucru, precum mi să pare, negreşit socotesc că cum cu mare obrăznicie la adunare nechemată te-ai aflat, aşé mai cu mare neruşinare, de nime neîntrebată, sfat, şi acesta spurcat, ai dat (că pre cât ieste de folos la vrémea de trebuință cuvântul cuvios, cu atâta ieste de împuțicios cuvântul aceluia carile de nime neîntrebat tuturor dă sfat). În inima ta aceasta ascuns având ca cu o voroavă vicleană şi cu un obraz ce nu ştie a să ruşina, doaâ vicleşuguri să poți aştérne şi cu doaă răutăți să te poți acoperi: Una, că chip după învățătura ta cercându-să, pre tine să te afle şi apoi cu sfatul şi alégerea a monarhii mari ca acéstea, giudecătoare şi alegătoare tuturor împotrivirilor lor puindu-te, lumea să dzică precum tu decât toate alalte mai cu minte şi mai cu socoteală să fii. Deciia, tu, *jiganie mijlocie şi de neam cu prepus fiind*, prostiia în evghenie să ți să întoarcă (căci toată evgheniia la muritori în lauda numelui videm că să stăruieşte). A doa, că macară cum mai mult dobitoacelor în patru picioare asămănându-te (precum singură tu cu al tău cuvânt te-ai legat) (căci la cel cunoscătorul mai tare să ține şi ieste legătura hireşului cuvânt decât frenghiia întreită de la altul înfăşurată), mai mult în cumpăna dobitoacelor greuimea dreptății să pleci, şi după fățărniciia priinții, iară nu după pofta dreptății, giudecata să abați”[8] (*s.m.*). Odată deconspirată, Vidra îşi pierde elocința sau măcar elanul inițial. Cabotinismul său nu o mai îndreptățeşte să se erijez în judecător al pricinii care-i macină pe toți ceilalți.

Ca orator, Vidra încalcă una dintre regulile asupra căreia insistă, de la Aristotel încoace, majoritatea celor pe care i-a preocupat problema: exemplul de moralitate pe care trebuie să-l ofere retorul. Din acest punct de vedere, Vidra nu are nici o autoritate morală, nu are dreptul să dea lecții şi nici să ofere soluții. Asta pentru că dincolo de marginile propriilor interese ea nu poate trece. O spune mai apăsat Brebul, care depune mărturie despre mai vechile metehne ale acestui animal erijat acum în moralist: „vădzind că la dânsa din dzi în dzi scade, apoi şi alte lucruri de vicleşuguri, îngăiméle de amăgéle şi fapte pline de răutate, precum sint sicofandiile, clevétele, minciunile, cătră carile şi furtuşagul adăogea şi lucruri de ocară şi blăstămăteşti, iară nu de numele neamului nostru vrednice făcea, măcar că şi de multe ori am certat-o şi am dojenit-o, ce în zădar (că precum ieste suflarea la cărbunele acoperit, aşé ieste certarea la inima într-ascuns dată răutății). Pentru care pricini, din tabla neamului şi a rudeniii noastre

[8] D. Cantemir, *op. cit*., pp. 419-420.

de tot am ras-o şi aşéşi de tot din hotarele noastre am izgonit-o”[9]. De o reputație de hrăpăreață se bucura acest animal şi în Evul Mediu. Albertus Magnus relatează un astfel de amănunt: „Vidra îşi umple vizuina cu atât de mult peşte mort, încât din ea se infiltrează în împrejurimi un miros fetid”[10]. Or, se ştie, nu numai în evul de mijloc, lăcomia era considerată unul dintre păcatele capitale. Vidra reprezintă un fel de emblemă a acestui păcat, deşi nu într-atâta încât să fi fost folosită de marii autori ai cărților de embleme precum Cesare Ripa ori Andrea Alciati.

În orice caz, ca urmare a comportamentului nedemn, Vidra este izgonită din neamul său, retrăgându-se într-un mediu neostil, în care îşi poate manifesta pornirile rapace. Continuă Brebul: „După acéia ea în ceata altor jiganii a să da, sau temându-să sau ruşinându-să, sau poate fi şi de trufie înflându-să (căci mândriia, de tot oarbă fiind, precum peste cei mari, aşé şi peste cei mici dă), de lăcaşul stătătoriu de pre uscat s-au părăsit şi prin adâncurile apelor orbăcăind, cu piticei foamea a-şi potoli şi ca valurile ce în spinare poartă, cea mai multă viață tulburată şi neaşedzată a-şi petréce ş-au ales”[11]. Animalul trăieşte, aşadar, în două lumi, el migrează cu uşurință între două regnuri şi consideră că acesta este nu un păcat, ci un avantaj: „eu am putére din fire dăruită, precum aerul a trage, aşé a nu-l trage în voie să-mi fie, şi pentru căci în doaă stihii poci lăcui”[12]. Această dublă deschidere nu semnifică neapărat dualitatea morală, ci experiența sporită de care animalul se poate folosi la nevoie. Vidra lui Cantemir a gustat puterea şi încă tânjeşte după ea, dar, de vreme ce a pierdut-o tocmai din cauza excesului, poate fi un exemplu şi totodată un avertisment pentru noii pretendenți. Puterea corupe şi transformă calitățile în defecte. Este exact ceea ce i s-a întâmplat şi oratorului nostru. Că se socoteşte nedreptățit, oropsit şi izgonit tocmai din cauza calităților sale, e semn de narcisism, dar şi de îndreptățit orgoliu. Repet: spre deosebire de ceilalți candidați la tronul domnesc, Vidra este, în pofida lăcomiei şi proastelor sale obiceiuri, un luminat. Doar că el slujeşte nu binele public, ci puterea în sine. De aceea se şi descurcă atât de bine între cele două lumi diferite.

Dacă ne luăm după un etnolog precum Mihai Coman, exact aşa au perceput-o, de-a lungul veacurilor, şi românii, fără a-i atribui conotații negative;

---

[9] *Idem*, p. 421.
[10] Albert the Great, *ibidem*.
[11] D. Cantemir, *op. cit.*, p. pp. 421-422.
[12] *Idem*, p. 424.

ba dimpotrivă, situarea sa între cele două medii nu putea să nu îi trimită cu gândul la hotarul dintre cele două lumi, cea de aici şi cea de după moarte. „Indiferent de universul epic în care este integrată, precizează acesta, vidra apare în strânsă conexiune cu un *topos* fundamental al geografiei mitologice româneşti: pragul de ape. În folclorul românesc, teritoriul acvatic stăpânit de vidră, adică «vidrosul», este descris ca o imagine la superlativ a învâltorărilor de ape, ca o groapă fără fund, plină de taine şi puteri ascunse, sălbatică şi de nestăpânit”[13]. Romulus Vulpescu le consideră „nimfe de ape subțiri şi stătoare”, în opoziție cu dulfii, care ar fi „peşti-oameni de ape adânci şi curgătoare”[14]. Dacă mutăm în plan alegoric această imagine şi o legăm de ceea ce am speculat puțin mai sus, Vidra pare cel care a atins limita de jos în jocurile perfide ale puterii şi a avut forța să iasă la suprafață. Fireşte, asta a însemnat o adaptare la mediu, o corupere a naturii sale, de care, iată, acum este acuzat. Celelalte funcții despre care vorbeşte Mihai Coman, de animal apotropaic, pishopomp, călăuză, protector al destinelor, în orice caz de adjuvant al omului în ritul trecerii dincolo nu se potrivesc personajului lui Cantemir. Să reținem atât: spre deosebire de rivalii săi, Vidra este un inițiat care a trecut pragul puterii şi care a devenit, în ultimă instanță, o victimă a ei. Dacă un personaj cu reale calități intelectuale şi de adaptare precum ea, cu o cultură reală, a fost deformat de această experiență, lasă a se înțelege autorul, se poate bănui de la bun început cam ce soartă va avea Strutocamila când se va găsi cuprins în vârtejul puterii, din care nu va mai şti cum să iasă.

Prin urmare, deşi este un inamic al Inorogului, care îi detaliază Şoimului, în partea a şasea a romanului, intrigile din trecut ale acestui hibrid, pentru a-i uzurpa dreptul real la domnie, Vidra nu trebuie trecută pe picior de egalitate cu marii ticăloşi, în şirul atât de lung al personajelor negative. Asta din mai multe motive. Întâi, că este, asemenea Inorogului, fostul său inamic, un hăituit, un prigonit; luptă singur contra tuturor şi îşi acceptă cu demnitate, deşi nu fără durere, supliciul mazilirii. Ce e drept, ea poartă o vină reală, spre deosebire de ireal de purul unicorn: aceea de a-şi fi manifestat, sub presiunea

---

[13] Mihai Coman, *Bestiarul mitologic românesc*, p. 146. În aceeaşi ipostază este ea evocată şi de Mircea Cărtărescu în *Orbitor. Aripa stângă*: „Bătrânilor satului care adormeau întru Domnul li se cânta tărăgănat la ureche, în noaptea priveghiului, istorisindu-li-se faptele pribegiei care-i aştepta: cum vor trebui să se facă frați cu vidra casă treacă apele negre...”

[14] Romulus Vulpescu, *Mitologie română*, p. 479.

momentului, îmbătat de aburii tari ai puterii, natura hrăpăreață. Apoi, pentru că, după cum am precizat deja, rolul său este acela de a intra în contradicție cu personajele realmente malefice ale cărții şi de a le umbri. Dacă, atunci când avusese acces la putere, devenise un tiran, prigonindu-i pe cei drepți (pe Inorog, pe Fil, pe Lup şi pe Pardos, pe atunci încă onest), acelaşi lucru, dar cu o ură înzecită şi cu o patimă care se transformă în obsesie, îl vor face Corbul şi Strutocamila. Concluzia este simplă: răul reprezentat de Vidră este mai puțin rău decât cel absolutizat, dus la extrem, reprezentat de Corb. În fine, nu în ultimul rând, înainte de a ieşi din scenă, Vidra mai face un gest care îi poate răscumpăra, în ochii cititorilor, multe păcate: denunță impostura Strutocamilei, nu din punct de vedere moral, ceea ce ar fi putut fi relativ, discutabil, ci în perspectiva de necombătut a logicii: „Ca aceasta minune între voi, o, jigăniilor şi păşirilor, ieste cămila nepăsărită şi păşirea necămilită, căriia unii, alcătuindu-i numele, Struțocamilă îi dzic. Aceasta precum hirişă Cămilă să nu fie pénele o vădesc, şi iarăşi hirişă pasire să nu fie nezburarea în aer o pârește şi vântul, carile nu o poate ridica. Că precum tuturor ştiut ieste că toată hotărârea păşirii ieste a fi dihanie cu péne, zburătoare şi oătoare. Deci dihaniia ieste neamul, iară zburătoare deosăbirea, care deosăbire aşéşi de tot de la Struțocamilă lipsește. Aşédară aievea fiind, au putea-va cineva cu mintea întreagă a dzice să îndrăznească, precum toată hotărârea păşirii în Struțocamilă să cuprinde? Şi aşé urmadză că sau pre mine încă nu m-ați cunoscut, sau şi pre aceasta dihanie precum şi ce ieste să o cunoaşteți, şi aşé rădăcina adevărului întingând, sau arătați (că pizma véche vă împinge la lucruri noăa), sau mărturisiți că în capete de hârtie purtați crieri de aramă. Iar cel mai de pre urmă al mieu cuvânt ieste că adunarea aceasta chedzi răi ş-au vrăjit, de vreme ce numele fiindu-i adunare, altora cu lucrul ieste strămutare şi slava titului de monarhie, iară fapta îi ieste de tiranie”[15]. Dincolo de paradoxul că fostul tiran denunță tirania, trebuie observat că această concluzie a Vidrei va constitui reperul la care se vor raporta, de cele mai multe ori pentru a-l demonta, cuvântările ce vor urma (rimele sunt involuntare). Corbul, încercând să răspundă cu aceleaşi arme, ale logicii şi ale retoricii, nu reuşeşte decât să „croncăne”, făcându-se de râs. Prin urmare, deşi izgonit dintre dobitoace, Vidra şi-a aruncat sămânța de scandal.

Tulburat de patima puterii, personajul este totuşi, parțial, un *raisoneur* al adevărului. Nu i-aş atribui, aşa cum face Gabriel Mihăilescu, nici funcția de

[15] D. Cantemir, *op. cit.*, p. 425.

pharmakós[16], pentru că personajul nu ispăşeşte o vină imaginară, ci una cât se poate de reală: patima pentru putere. Întâmplarea face că, în aroganța sa, acest elitist rosteşte nişte adevăruri care deranjează aranjamentele Corbului. Ceea ce nu înseamnă că el poate fi considerat un aliat al Inorogului. De aceea, el nu poate fi pus în rândul eroilor negativi, dar nici în cel al celor pozitivi. După cum îi este „natura", pendulează între două condiții.

[16] Gabriel Mihăilescu, *op. cit.*, p. 144.

15. Guziul orb

Printre animalele din *Istoria ieroglifică*, hibrizii au un statut incert: sunt priviți cu suspiciune, nu par a aparține nici unei tagme, deşi se străduiesc să-şi puncteze ferm opțiunile. Brebul, Vidra, Bâtlanul, Liliacul cu atât mai mult sunt condamnați să fie marginali, ca ființe care trăiesc în două medii atât de diferite, oricum, inaccesibile simultan celorlalți. Cu toate acestea, există un animal şi mai straniu, față de care oamenii şi-au manifestat dintotdeauna mirarea care a luat forma neîncrederii: cârtița. Dacă în aer sau în apă se poate trăi, sub pământ nu prea pare logic. Cu toate acestea, în şirul inițial al personajelor, clasificate în funcție de rapacitatea lor, Guziul orb stă alături de celelalte animale din a doua tagmă: „Iară orânduiala a doa la Leu o ținea câinii, ogarâi, coteii, mâțele de casă, Bursucul, Nevăstuica, Guziul, Şoarecele şi alte chipuri asémenea acestora, carele pre cât sint vânătoare, pre atâta să pot şi vâna, şi pre cât iele pre altele în primejdiia morții pot duce, pre atâta şi nu mai puțin de la alții lor li să poată aduce”[1]. Având un rol mai curând decorativ, acestea sunt totuşi situate la jumătatea drumului între călăi şi victime. Dacă se remarcă, o fac prin mijloace necurate, căci datele naturale nu le permit aşa ceva. Dar nu asta e important, ci faptul că, deşi mediul său firesc se află sub pământ, deci în întuneric, cârtița face parte dintre animalele care trăiesc la lumină. Aceasta este deosebirea fundamentală, care îşi pune amprenta şi asupra portretului în linii groteşti pe care autorul îl realizează. Până atunci însă, este interesant de urmărit faptul că, de-a lungul cărții, sunt mai numeroase referirile la firea Guziului orb decât intervențiile acestuia în intrigă. Ca personaj, el rămâne absolut insignifiant, la fel cum şi modelului său îi revine un rol modest în lumea vertebratelor. Înainte însă de a se manifesta (e mult spus) direct, personajul este pomenit de Lup, la finele pledoariei sale despre aberația naturală care ar fi Strotocamila. Acesta, după ce intuieşte foarte corect cum se vor aranja lucrurile, remarcă, slujindu-se de exemplul cârtiței, şi faptul că vremea îl va îndepărta pe monstruosul Strutocamila de la domnie, pentru că nu acesta este mediul său propice, exact la

[1] D. Cantemir, *Istoria ieroglifică*, *ed. cit.*, p. 410.

fel cum suprafața nu reprezintă ambientul potrivit pentru guziu: „Guziului Orb fericită îi ieste viața, când în întunérecul suptpământului îmblă, iară când pre fața pământului iese, nu mai curând radzele soarelui îl încăldzesc decât unghile Blendăului îl sfridelesc”[2]. Prin urmare, Guziul orb ar aparține unui cu totul alt mediu decât acesta în care Corbul şi Inorogul îşi dispută puterea. El nu are legături cu lumea propriu-zisă, fiind un prizonier al naturii sale, care-l condamnă la izolare. Cu toate acestea, îşi câştigă bunăvoința celorlalți, dispuşi să-şi învingă disprețul şi dezgustul, datorită frumuseții răpitoare a fiicei sale, nevăstuica Helgea, care este, după cum am văzut, o focoasă neînfrânată, deşi ajunge, cum am spune azi, prima doamnă a țării. Dar asta îl transformă pe marginalul Guziu în socrul domnitorului. Într-o lume anapoda, în care laşitatea şi interesul dau tonul, în care înțelepții sunt exilați sau de-a dreptul hăituiți, toate ierarhiile sunt supuse răsturnărilor, pare a ne transmite Cantemir. Şi insistă să aducă tot felul de amănunte fizice, realizându-i Guziului orb un portret încărcat de scabros, de grotesc, elemente mult accentuate şi prin antiteza izbitoare dintre hidoşenia acestuia şi grația ficei sale. E adevărat că am mai citat pasajul în capitolul despre nevăstuică, dar el este realizat cu o tehnică a gradației şi cu o artă a strunirii procedeelor mai curând retorice decât narative, care merită fără dubiu scoase în evidență şi a doua oară: „Cătră acéste mai adaosără pre Guziul Orb, carile cu frâmséțea fetii sale, Helgii, în dragostea a multor jiganii întrasă şi a multor minți de frumséțea ei să nebunisă (că nu mai mult tăriia vinului în cap decât chipul frumosului în inimă lovéşte). Cu carea şi părintele său, Guziul, măcar că din fire orb şi slut era, însă fietecarile ce-l timpina cu toată lumina privélii îl îndămâna, şi de-şi feriia mâna de sărutat, la picioare-i cădea şi i să închina (că cine iubeşte din suflet pre cel din cămară mare fericire simpte a-i zdvori afară la scară)”[3]. Să recitim cu atenție fragmentul. Mai întâi, e limpede că singurul argument al Guziului este frumusețea rarisimă a fiicei. El profită de aceasta pentru a-şi câştiga ceea ce nu i se cuvine: cinstea celorlalți, respectul, demnitatea. Este un parvenit social, dar nu unul care pune la bătaie propriile calități, propria energie, ci unul care nu are rețineri în a-şi scoate la mezat odrasla. Apoi, autorul precizează clar că, în ciuda handicapurilor sale naturale (orbirea şi slutenia), personajul este ridicat în rang de ceilalți, vrăjiți de farmecele fiicei. Nu ne poate scăpa ironia: pretendenții, sperând la mâna

[2] *Idem*, p. 480.
[3] *Idem*, p. 492.

Nevăstuicii, „cu toată lumina privélii îl îndămâna”. Cu toate acestea, pentru oricine, Guziul reprezintă în primul rând orbirea. A ignora acest lucru înseamnă a nega chiar alcătuirea firii sale. Nu întâmplător, în pofida atitudinii sale obiective, ştiinţifice, Aristotel, în *Historia animalium* (I, 9, IV, 8) insista simptomatic de mult asupra acestei neputinţe a animalului, mirat, de bună seamă, de singularitatea sa printre celelalte mamifere: „De fapt, aceste animale nu au vedere. Căci nu au decât ochi aparenţi, dar dacă ridicăm pielea capului, foarte subţire de altfel, în dreptul unde ar trebui să fie organele externe ale vederii, găsim în interior ochii atrofiaţi care au absolut toate părţile pe care le au şi ochii veritabili. Au iris, partea care se află în interiorul irisului şi care se numeşte pupilă, partea grasă care o înconjoară, doar că toate aceste părţi sunt mai mici decât la ochii care sunt descoperiţi. Dar nici unul nu se observă în exterior din cauza subţirimii pielii, ca şi cum în momentul formării animalului natura sa s-a oprit din dezvoltare. Căci există, venind din creier, din punctul de joncţiune al acestuia cu măduva, două canale puternice care prelungesc orbitele ochilor, dar care se opresc la dinţii de lapte superiori”[4]. Marele filosof simţea nevoia să se convingă prin experiment de nefirescul acestei alcătuiri. Am putea trage concluzia, pornind de la acest pasaj, că, dintre toate animalele, cârtiţa pare a fi unul oprit în evoluţie, un animal nedesăvârşit. În timp ce, inutil să mai pomenim, fiica sa reprezintă perfecţiunea întruchipată. Vergilius, în prima dintre *Georgice*, Seneca, în *Naturales quaestiones* (III, 16) Plinius (X, 88), Horapollo (II, 63), Isidor din Sevilla (XII, 3), Albert Magnus (XXII, 143) insistă cu toţii asupra acestei trăsături de căpătâi a cârtiţei: ea nu are vedere, este, cum spune, dând naştere unor interpetări alegorice, autorul *Etimologiilor*, „condamnată la orbire perpetuă şi la întuneric”[5]. Prin urmare, a te preface că nu observi exact ceea ce reprezintă, de departe, trăsătura de căpătâi a acestei dihanii, echivalează cu o culme a linguşelii, cu o sfidare a naturii.

Dar, dacă personajele aprinse („ambetate”, sugerează autorul) de frumuseţea Helgei sunt dispuse să treacă cu vederea acest beteşug al Guziului, Cantemir nu vrea să-l ierte deloc: el îi accentuează hidoşenia, insistând asupra detaliului anatomic, pus în opoziţie cu boiul fiicei: „Cu acesta chip, cine mâna cea scurtă a Guziului a săruta să învredniciia, precum pre singură Helgea să fie îmbrăţăşind socotiia, şi ciné lipicioase şi urduroase melciurile lui a pipăi să

[4] Aristotel, *Histoire des animaux*., tome I, pp. 140-141.
[5] Isidor din Sevilla, *op. cit*., p. 254.

norociia precum roa trandafirilor, carii pre obrazul Helgii să deschidea, să fie scuturând şi iscusită mirosala lor să fie mirosind i să părea”[6]. O asemenea înfăţişare nu are cum să ascundă decât un caracter pe măsură. Guziul orb nu are cum fi decât un ticălos, care în zadar încearcă să-şi ascundă datele firii. Personajul lui Cantemir este departe de imaginea pozitivă pe care o va avea acelaşi animal în frumoasa carte pentru copii *Vântul prin sălcii*, a lui Kenneth Grahame. Acolo Sobolul este blând, înţelept, prietenos, altruist. Iubeşte liniştea şi curăţenia. Este manierat şi deschis către aventură.

Adevărul este că nu toate imaginile cârtiţei îi atribuie animalului o conotaţie negativă. Dimpotrivă, mulţi autori au încercat să compenseze cumva handicapul orbirii, atribuindu-i alte calităţi. Plinius, de pildă, dă tonul: „Acvilele zăresc mai bine, vulturii au mirosul mai ascuţit şi cârtiţele aud mai limpede. Deşi sunt îngropate în pământ, un element al naturii atât de dens şi care nu transmite sunetele, cu toate că orice sunet tinde să se înalţe în văzduh, ele disting totuşi perfect convorbirile şi, dacă se vorbeşte despre ele, se spune că înţeleg şi o iau la fugă”[7]. Prin urmare, cârtiţa ar avea un simţ al auzului atât de acut, încât ar răscumpăra lipsa vederii, care, dat fiind mediul în care vieţuieşte, ar fi, oricum, inutilă[8]. Dar nu numai că ea aude, percepe foarte bine orice, dar mai are şi capacitatea de a pricepe când anume se vorbeşte despre ea; nu este lipsită, deci, de o anumită inteligenţă, rară în lumea animalelor. Dacă până şi incredulul Albertus Magnus relua acest zvon privitor la calitatea auzului cârtiţei, punând pe seama animalului şi obiceiul de a săpa tunele prin pământ pentru ca sunetul să circule mult mai bine[9], o culme a bunăvonţei faţă de acest animal o găsim în *Bestiarul iubirii* al lui Richard de Fournival. De ce tocmai aici? Pentru că acest autor este cel mai nonconformist dintre autorii de bestiare, îndrăznind să atribuie comportamentelor fanteziste ale animalelor interpretări erotice, nu spiritual-creştine. De aceea, un animal care pentru alţi autori ar fi fost (vom vedea) obligatoriu de rău augur, pentru el are cu totul alte semnificaţii. Pasajul

---

[6] D. Cantemir, *idem*.

[7] Plinius, *op. cit*., p. 175-176.

[8] Aşa justifică şi Seneca acest beteşug, într-un pasaj în care încearcă să demonstreze că sub pământ există o lume similară cu cea terestră: „majoritatea acestor fiinţe sunt oarbe, ca de pildă cârtiţele şi şoarecii subterani, animale lipsite de lumina ochilor pentru că le este nefolositoare.” Vezi Seneca, *Naturales quaestiones. Ştiinţele naturii în primul veac*, *ed. cit.*, p. 68.

[9] Albert Magnus, *op. cit*., p. 180.

este mult prea interesant pentru a-l strica rezumându-l: „Dar, dintre toate simțurile, nici unul nu este atât de nobil ca văzul. Căci nici unul dintre toate celelalte nu oferă cunoaşterea atâtor lucruri şi nu poate fi înlocuit decât de voce. Precum cârtița, care nu vede nimic, fiindcă are ochii sub piele, dar care aude atât de limpede încât nici un lucru nu o poate lua prin surprindere fără ca ea să-l perceapă, cu condiția ca acela să emită un sunet. Aşadar natura îi îndreaptă defectul cu ajutorul perceperii vocii. Căci vocea slujeşte auzului, culorile – văzului, mirosurile – mirosului şi diferitele gusturi – gustului. Iar pipăitului îi slujesc mai multe lucruri, căci prin intermediul său simțim caldul şi recele şi umedul şi uscatul şi asprul şi netedul şi multe altele. Şi astfel, natura îndreaptă neajunsul cârtiței cu ajutorul perceperii sunetelor şi o face în chip atât de desăvârşit, încât nici o făptură vie nu aude atât de limpede; ba chiar este unul dintre cele cinci animale care le depăşesc pe celalalte prin câte unul dintre cele cinci simțuri. Fiindcă în privința fiecărui simț există câte un animal care le întrece pe toate celelalte precum, în privința vederii, micul vierme alb care vede prin ziduri şi precum cârtița în privința auzului şi vulturul în cea a mirosului – căci simte distinct mirosul unui leş aflat la depărtare de trei zile – şi maimuța în privința gustului, şi păianjenul în cea a pipăitului. Iar cârtița mai are şi o altă calitate specifică. Ea este una dintre cele patru animale care trăiesc doar cu elemente pure. Fiindcă lumea este alcătuită din patru elemente: focul, aerul, apa şi pământul. Cârtița trăieşte doar cu pământ pur şi nu mănâncă nimic altceva decât pământ pur, heringul trăieşte dar cu apă pură, ploierul doar cu aer pur şi salamandra doar cu foc pur – aceasta fiind o pasăre albă care se hrăneşte cu foc şi din ale cărei pene se fac țesături ce nu se spală decât în foc”[10]. Gândul fuge automat la deschiderea *Metafizicii* lui Aristotel (980 a)[11] sau, dacă e să revenim în spațiul culturii autohtone, la acel elogiu al văzului pe care îl realizează Miron Costin în partea a XVIII-a a Letopisețului său. Dar cronicarul moldovean era obligat să gândească mult mai concret, în timp ce autorul occidental îşi îngăduie alintul de a elabora alegorii animaliere pentru a-şi convinge cititorii. Acest bestiar al simțurilor, în care cârtița ocupă un loc privilegiat are, desigur, mai

---

[10] Richard de Fournival, *op. cit*., pp. 97-99.

[11] Aristotel, *Metafizica*, *ed. cit.*, p. 55: „Cel mai mult însă dintre toate este iubită senzația ce vine prin văz. Deoarece nu numai ca să acționăm, dar şi fără să avem de gând să acționăm, preferăm, cumva, vederea celorlalte simțuri. Motivul pentru această preferință este că vederea, mai mult decât toate celelalte simțuri, ne face să cunoaştem şi că ea lămureşte multe trăsături distinctive ale lucrurilor”.

multe variante şi ţine tot de mentalitatea medievală, obişnuită să atribuie valoare simbolică unor reprezentări care pornesc de la realitate. Doar că spiritul lucrării lui Richard de Fournival este unul mai curând iconoclast decât dogmatic. Să observăm totuşi că un animal banal, atât de cunoscut, cum este cârtiţa, este pus pe acelaşi plan cu animale considerate azi „fantastice", dar care pentru medievali erau cât se poate de reale, precum viermele alb ce vede prin ziduri şi salamandra, care, în această versiune, este o pasăre, nu o şopârlă. În plus, cârtiţa se mai numără şi printre animalele mitologice capabile să se hrănească cu elemente pure.[12] Prin urmare, locul său este unul privilegiat într-o ierarhie improvizată, fără şansa de a se impune.

Dar pe Cantemir asemenea variante în care animalul apare înfăţişat într-o lumină pozitivă nu-l interesează. Pentru el, Guziul orb trebuie să rămână un personaj demn de dispreţ, de care natura însăşi şi-a bătut joc. Fără referire directă la personajul detestat vizibil de autor, tatăl Helgei şi socrul Strutocamilei, un guziu mai apare în roman în ipostaza de victimă vinovată. Sigur, dacă nu există o legătură concretă între cei doi, aluziile nu trebuie omise din scenariu; am putut verifica în destule cazuri că aproape nimic nu este întâmplător în cartea lui Cantemir, că firele, deşi aparent încâlcite, duc în aceeaşi direcţie. Brehnacea, pentru a demonstra că există mereu o vină ascunsă, poate neconştientizată, că nimic nu este întâmplător şi fără o cauzalitate concretă, se foloseşte, ca atâţia alţi protagonişti ai cărţii, de o pildă, de un *exemplum*, cum numeşte Jacques Le Goff aceste povestiri[13]. Povestea este simplă şi mizează pe un şir de dependenţe reciproce greu de sesizat la o primă vedere: o cârtiţă roade rădăcina unei verze şi este prădată de o furnică, deci moare de foame. Furnica se îngraşă şi îi cresc aripi de prea mult bine şi zboară, fiind prinsă de o pasăre, care o mănâncă. Aceasta nu ascultă blestemul insectei şi o împarte puilor săi, care cad victime unui şoarece, care nu ascultă, la rândul său, de rugămintea păsării de a-i cruţa măcar un pui şi potoleşte foamea unei

---

[12] Alţi autori nu se lasă păcăliţi şi ştiu bine că acest animal se hrăneşte cu rădăcini, insecte, viermi, broaşte (Albert the Great, *op. cit*., p. 179, pretinde chiar că a fost martor al unei asemenea vânători). Brunetto Latini (*op. cit*., p. 236) respinge o astfel de ipoteză: „Cârtiţa este un mic animal care călătoreşte mereu pe sub pământ şi sapă în diverse locuri şi mănâncă rădăcinile pe care le găseşte, chiar dacă cei mai mulţi oameni spun că trăieşte doar cu pământ". Mai mult ca sigur, Richard de Fournival se lăsase convins de această variantă din cauza potenţialului său alegoric.

[13] Jacques Le Goff, *Imaginarul medieval,* capitolul *Timpul în* exemplum *(veacul al XIII-lea)*, pp. 147-151.

pisici sălbatice, care este devorată de un dulău, sfâşiat, şi acesta, de un lup, ucis, la rândul său, de un pardos, care, sleit de puteri, este prompt doborât şi jupuit de un cioban. Acesta însă, mândru de isprava sa, sfidează un soldat, care-l ucide, dar moare şi el încercând să vâneze un iepure. Izul povestirii este oriental, nu mai încape îndoială. Totuşi, la baza acestui şir de ucideri stă guziul, care a înfulecat o rădăcină de varză. El pare cel mai inofensiv, nu se poate pune cu nici un duşman. În plus, o furnică îi poate oricând goli muşuroiul. E limpede că acest animal este cel mai umil dintre toate. Şi totuşi, povestea Brehnacei mai are o morală, mult mai subtilă: fiecare dintre aceste personaje dispare pentru că nu-şi mai văd lungul nasului, pentru că încearcă să-şi depăşească „putințele şi hotarele firii". Lipsa măsurii este, ca la vechii greci, sursa celor mai mari nenorociri. Revenind la fostul tiran, nu putem să nu observăm că şi el încearcă să-şi depăşească, vremelnic, condiția. Din animal izolat, lipsit de vedere şi disprețuit, pare a-şi fi câştigat o poziție privilegiată, fiind linguşit de cei puternici. Care îi va fi finalul nu e greu de intuit din această poveste. Sigur, nu este singurul exemplu, Strutocamila fiind totuşi cel mai important. Deocamdată trebuie să observăm că Guziul orb atinge un nivel care nu i se potriveşte.

Dar imediat după ce fiica sa se căsătoreşte cu mutantul Strutocamila, şi interesul pentru el dispare. Şi, odată cu el, dispare şi personajul din roman, el fiind menționat doar o singură dată, către finalul cărții, încercând să fugă, disperat, alături de alți acoliți ai Corbului, de efectele unei vrăji îndreptate împotriva tiranului stăpân. Oricum, dacă un personaj precum Vulpea merita un final, fie el şi revendicativ, dacă Hameleonul piere între fălcile Crocodilului, Guziul orb nu are suficientă consistență pentru a-l mai preocupa pe autor. Acesta îl uită imediat şi-l uită, odată cu el, şi cititorii.

Nu-l uităm însă noi. Cel puțin nu înainte de a ne opri puțin asupra acestei ipostaze malefice a cârtiței. Una disproporționată, dată fiind neputința reală a animalului. Însă orbirea sa a condus, în unele cazuri, la o extindere a sa la nivel spiritual. Dacă în alte tradiții (în cea greacă, de pildă, unde şi Tiresias este un orb cu haruri divinatorii, şi Oedip alege întunericul punitiv) orbirea însemna înțelepciune, pentru un renascentist precum Cesare Ripa, ea ducea cu gândul la întunecimea minții: în *Iconologia* sa (figura 47), el atribuie cârtiței o semnificație dură: „cecità della mente"[14].

[14] Cesare Ripa, *op. cit*., p. 89.

În tradiția medievală lucrurile stau şi mai rău: fugind de lumină, care este un dar divin, cârtița devine automat un personaj din apanajul diavolului. Are loc, astfel, ca în atâtea alte cazuri, diabolizarea sa. Mentalitatea românească, hrănită vreme de veacuri aproape exclusiv din surse creştine, în variante secundare de popularizare, altoite pe un substrat mitico-magic păgân sau pre-creştin, împrumută aceeaşi viziune. Mihai Coman sintetizează această perspectivă: „Nimic nu defineşte mai bine cârtița ca frica ei de lumină. (...) Dar a refuza soarele înseamnă, dintr-un anumit punct de vedere, a refuza viața. În sistemul unor antiteze fundamentale, constitutive pentru concepția despre lume a poporului român, astrul zilei ocupă o poziție privilegiată, intens conotată simbolic: el reprezintă căldura, lumina, viața, fertilitatea, nemurirea – în antiteză cu frigul, întunericul, moartea, sterilitatea, perisabilul. Fugind de lumină, cârtița se situează într-un spațiu mitologic opus celui solar: implicit, este malefică, infernală, demonică. (...) Pentru că acest animal umblă pe sub pământ şi ridică muşuroaie, el devine sinonim (în virtutea gândirii analogice) cu «buba cea rea», care coace, în ascuns, pe sub piele şi iese la suprafață, pe neaşteptate, ca un muşuroi”[15]. Fiind un bun cunoscător al acestor credințe populare, pe care le descrie sumar în *Descriptio Moldaviae*, Cantemir nu avea cum să rămână indiferent la astfel de sugestii. Guziul orb este, fără dubiu, o ființă infernală; nu doar că este plasat în proximitatea răului uzurpator (fiind socrul Strutocamilei), dar, în primul rând, aşa este descris fizic. Din acest punct de vedere, doar două personaje îi pot face concurență: Strutocamila şi Hamelonul. Nu întâmplător, sunt exact cele cărora autorul le face un detaliat portret fizic. Doar că Guziul orb nu are forța necesară de a se remarca nici măcar în rău: el doar profită de o întâmplare, fără a fi capabil să extragă avantajele posibile din aceasta.

De ce? Pentru că, pe lângă hidoşenia fizică, este invalid şi intelectual.

---

[15] Mihai Coman, *op. cit*., p. 150.

16. Veverița anonimă

Atât de neînsemnată este prezența Veveriței în acțiunea romanului *Istoria ieroglifică*, încât am avut dubii serioase dacă merită inclusă în acest bestiar ca un membru cu drepturi depline ori trebuie, pur şi simplu, părăsită în rândul gloatei din care nu are forța necesară pentru a se desprinde. Personajul (care nu devine şi actant) este mereu menționat într-o enumerare, alături de frații săi, fiii Apariului: Pardosul, Râsul, Hameleonul. Aceştia se remarcă, fiecare în grade diferite, ca duşmani ai Inorogului; important este însă faptul că ei joacă un rol în rețeaua de intrigi care se țes în jurul eroului, Hameleonul fiind inima acestei vânători ticăloase. Oricum, ceilalți dau dovadă de energie, se află în continuă mişcare. Veverița, în schimb, trăieşte în umbra lor, aşa cum trăieşte şi la umbra propriei cozi: nu se remarcă prin nici o inițiativă personală. Din cele cinci menționări de-a lungul (şi de-a latul) cărții, ea nu apare niciodată independentă. Este mereu un simplu nume într-un şir. În mod vizibil, este condamnată la un anonimat pe care nu are cum să-l părăsească.

Fapt este că nu diferit este statutul său în bestiarele antice sau medievale. Acest animal nu a fost niciodată luat în serios. Astăzi ea populează multe desene animate (vă mai amintiți de Chip & Dale?) ori cărți destinate copiilor, intrând deja în mentalitatea noastră ca un animăluț extrem de agil şi de simpatic. Ei bine, ea nu a fost mereu percepută în acest mod. Buffon se lăsa şi el impresionat de ghiduşiile rozătoarei şi o descria cu foarte multă simpatie: „Veverița este un animal mic şi simpatic ce nu-i decât pe jumătate sălbatic şi care, prin drăgălăşenia, docilitatea şi nevinovăția obiceiurilor sale ar merita să fie cruțată”[1]. Dar naturalistul francez aparține unei alte epoci decât cea care a creat simbolurile animaliere. Câtă vreme creştinismul nu se impusese ca religie autoritară, veverița era un animăluț care îi lăsa pe oameni indiferenți. Plinius (VIII, 58) nu reține decât o eventuală utilitate pe care ea ar putea să o aibă: „Şi veveriţele prevestesc furtunile şi, după ce îşi astupă scorbura în locul pe unde

[1] Georges Louis Leclerc Buffon, *Istoria naturală*, traducere, selecție şi note de Mioara şi Pan Izverna, prefață de Irina Mavrodin, Editura Minerva, Bucureşti, 2008, p. 402.

suflă vântul, îşi sparg o deschizătură în altă parte. În celelalte privințe, au ca învelitoare o coadă destul de stufoasă”[2]. Sigur, ce altceva să atragă atenția dacă nu coada stufoasă, care îi justifică şi numele, după cum ne informează un dicționar modern: Aristotel a folosit pentru prima oară cuvântul *skiouros*, în care *skia* înseamnă „umbră”, iar *oura* – „coadă”. Prin urmare, veverița este animalul care stă la umbra propriei cozi[3]. Să recunoaştem: nici nu existau motive întemeiate pentru ca anticii să îşi îndrepte atenția asupra acestui inofensiv animal, câtă vreme imaginația lor era ocupată cu mai marii ierarhiei bestiarului. Aşa se face că veverița lipseşte din mai toate culegerile de fabule ale lui Esop, Fedru, Avianus, din *Metamorfozele* lui Ovidius.

A trebuit să vină creştinismul, cu prejudecățile sale dogmatice, pentru a modifica viziunea aceasta neutră. Chiar dacă veverița lipseşte din marile cărți ale Evului Mediu, din *Fiziolog* mai ales, dar şi din *Etimologiile* lui Isidor din Sevilla, prin urmare, absentează din toate bestiarele, ea nu i-a lăsat indiferenți pe medievali. În primul rând, înfățişarea sa o predispunea la a deveni o victimă a imaginației aprinse: culoarea roşcată. Michel Pastoureau detaliază, în lucrarea sa *O istorie simbolică a Evului Mediu Occidental*, că tot ceea ce era roşu atrăgea automat blamul medievalilor: Iuda era cel „cu părul roşu”, la fel cum orice animal cu blană roşcată era trecut automat în bestiarul infernal[4]. Într-o altă carte, istoricul francez readuce în discuție „aspectele rele ale roşului: mânia, violența, desfrâul”[5]. Fireşte, alături de vulpe şi urs, veverița nu a scăpat, chiar dacă nu a fost considerată la fel de malefică. Ea a preluat toate trăsăturile culorii sale. În plus, aspectul său întunecat o predispunea la o reputație negativă: „În bestiarul medieval, ne asigură acelaşi reputat medievist, toate animalele cu blană sau cu pene întunecate sunt, dintr-un motiv sau altul, neliniştitoare sau funeste. Se consideră că ele ar întreține relații privilegiate cu lumea nopții şi a morții, animalele brune fiind adeseori considerate mai rele decât cele negre, deoarece par să reunească culoarea tenebrelor şi cea a flăcărilor infernului”[6]. Degeaba o descrie Albert Magnus obiectiv în cartea sa, *De animalibus* (XXII, 134): „PIROLUS Este puțin mai corpolentă decât o nevăstuică, dar nu la fel de

---

[2] Plinius, *op. cit*., p. 89.
[3] Michel Praneuf, *Bestiaire ethno-lingvisique des peuples d'Europe*, p. 237.
[4] Michel Pastoureau, *O istorie simbolică a Evului Mediu Occidental*, pp. 225-240, capitolul *Omul roşu. Iconografia medievală a lui Iuda*.
[5] Michel Pastoureau, *Ursul. Istoria unui rege decăzut*, p. 184.
[6] *Idem*, p. 183.

lungă. (...) Ca restul din familia rozătoarelor, aceste animale au incisivi lungi pe falca de jos. Sunt animale foarte active, neobosite”[7], o asemenea perspectivă cuminte, indiferentă nu convenea imaginarului medieval, obişnuit să tansforme în simbol orice trăsătură a lucrurilor sau a fiinţelor. Chiar dacă unii autori contemporani încă mai cred că drăgălăşenia veveriței a fost mereu percepută ca atare[8], lucrurile nu stau deloc astfel; ea trăia în umbra pădurii, ambient prin excelență dubios şi părea a nu avea stare. Prin urmare, imaginea sa, pentru medievali, se cimentează defintiv în sens negativ. Cu riscul de a abuza de citate, redau această imagine sintetizată într-un foarte bun dicționar: „Veverița este «maimuța pădurii», după cum scrie un autor german din secolul al XIV-lea. Trece drept leneşă, lubrică, stupidă şi zgârcită. Cea mai mare parte a timpului o petrece dormind, tachinându-şi congenerii, jucându-se şi zbenguindu-se în copaci. În plus, stochează mult mai multe provizii decât ar avea nevoie – ceea ce constituie un păcat foarte grav –, astfel încât ajunge să nu-şi mai amintească de ascunzători – ceea ce este semnul unei mari prostii. Pielea sa roşcată constituie semnul exterior al acestei naturi rele”[9].

Înarmați cu aceste informații, să trecem acum la textul lui Cantemir. Veverița din *Istoria ieroglifică* este, mai întâi de toate, anonimul prin excelență. Nu are nici măcar forța de a se pune în slujba binelui sau a răului conform propriilor opțiuni, propriilor credințe. Dimpotrivă: pendulează, odată cu frații săi, dintr-o tabără în alta, fără ca acest lucru să influențeze în vreun fel intriga cărții. Inițial, face parte dintre nedecişi: „Lupul de pre semnele ce videa, precum tovarăşii săi nu cu bune duhuri să poartă bine cunoştea, însă nédejdea într-altă socoteală îşi punea, adecă ca când lucrul la ivală ar vini, Pardosul şi frații lui, Râsul şi Hameleonul şi Veverița, cu gura deschisă, în glasul mare vor striga şi partea dreaptă vor ținea”[10]. De bunăcredință sau pur şi simplu naiv, Lupul tot mai trage nădejdea că aceştia se vor lăsa convinşi prin forța argumentelor, deşi îi bănuieşte de intenții meschine, ascunse. Ceea ce nu este cazul, ei fiind intriganți prin excelență, mergând acolo unde pot găsi un profit pentru ei. Dar să nu trecem mai departe fără a observa un lucru: deloc întâmplător, între frații săi,

---

[7] Albert Magnus, *op. cit*., p. 173.
[8] Michel Praneuf, *op. cit.*, p. 235.
[9] Michel Pastoureau, *O istorie simbolică...*, pp. 453-454; Pasajul este preluat *ad literam* din G.D. Suchaux, M. Pastoureau, *Le bestiaire médiéval. Dictionnaire historique et bibliographique*, Le Léopard d’Or, Paris, 2002, p. 64.
[10] D. Cantemir, *Istoria ieroglifică, ed. cit*., p. 489.

Veverița este menționată la sfârşit. Este şi un semn al locului pe care îl ocupă în ierarhie. Acest moment de expectativă a fost însă precedat de unul în care fiii Apariului fuseseră aliații Inorogului. Aşa îi pomeneşte acesta atunci când, la jumătatea cărții, îi detaliază şoimului istoria conflictului dintre familia sa şi Corb: „Deci Vidra, epitropiia pre acele vremi țiind, de pururea jalobă şi grele pâri cătră Corb trimitea, precum Inorogul, Filul, Lupul, Pardosul, Râsul, Veverița şi încă alte câteva din jigănii ascultării şi stăpânirii ei nu vor să să supuie, ce în tot chipul statul monarhiii să tulbure şi tot trupul publicăi spre răzsipă să aducă îmblă”[11]. Prin urmare, ei au fost inițial nişte răzvrătiți, considerând că dreptatea era de partea fiilor Monocheroleoparadalului şi că domnia nu i se cuvenea Vidrei. Aveau încă bărbăția (îmi dau seama, cum să nu, că este caraghios să asociem bărbăția cu o veveriță) de a înfrunta tirania Corbului şi de a susține cauza dreptății, cu riscul de a părea nu doar anarhişti, ci chiar complotişti împotriva ordinii statului. Să notăm că, şi de această dată, Veverița încheie lista. Dar acele vremuri eroice aparțin trecutului. Imediat după convocarea dobitoacelor şi a păsărilor, cei patru frați trec de partea Corbului şi semnează, e drept, alături de majoritatea covârşitoare a celorlalți, „hirograful” care le atestă adeziunea la cauza tiranului. Trecerea în tabăra duşmană este, astfel, pecetluită.

Schimbând partida, Veverița nu câştigă consistență. Ea rămâne tot un anonim, pe câtă vreme frații săi devin agenți de bază ai Corbului. Sigur, sunt ticăloşi, dar măcar sunt plini de viață. şi totuşi, în pofida devotamentului lor față de epitropul cel negru, ei nu merită respectul care se cuvine unor slugi credincioase. Nobilul Şoim nu uită să-i amintească asta Corbului, în curajosul rechizitoriu pe care i-l face, în cea de a X-a parte a cărții: „Pardosul, Râsul, Hameleonul, Veverița şi alaltă a Apariului simenție toată, carii într-această dată pentru epitropiia Strutocamilei a sta şi cu gurile priietini a să arăta să văd, în cea veche şi nemutată a lor fire, bună nedejde am că nice pre mine rău chititoriu, nici prorociile mele ceste de acmu minciunoase să iasă vor lăsa, ce peste puține dzile, sau cu scrisoarea (căci cu gura între dânşii încă de mult a le sfârâi au început), sau cu fapta aievea şi de adevărate să le arete şi pre cel din moşie şi pre cap giurat neprieteşug, în theatrul a toată lumea, cu dobe şi cu surle să-l scoață. Au nu sint aceştea carii de la toate stârvurile, cu hârâieturi şi cu clănțăieturi, ne probozesc? Au nu sint aceştea carii ar pofti nu numai unghi,

---

[11] *Idem*, pp. 615-616.

plisc, ce aşeşi nici pene, nici tuleie să nu ne rămâie? (că tot împotrivnicul paguba nepriietinului dobândă şi toată scăderea lui adaogerea sa socoteşte). Nici neamul dulăilor decât aceştea în răutate mai gios sint, macar că într-această vreme, mai mult părtaşi şi priitori monarhiii noastre decât jiganiilor ce lor şie de asemenea s-ar părea, ce *adevărul ieste că toți aceştea folosul privat caută şi dobânda chiverniselii hirişe cearcă, carile ori cu ce mijloc a le vini ar cunoaşte, cu acela a să sluji nu să îndoiesc*”[12] (*s.n.*). Prin urmare, şoimul intuieşte perfect psihologia acestot slugi lipsite de demnitate, care, de vreme ce au trădat o dată, o pot face şi a doua oară, fără ezitare. Spre deosebire de Hameleon, a cărui ură capătă aspecte patologice care îi dau o motivație solidă, ceilalți frați nu sunt capabili să creadă într-un ideal sau să slujească o cauză din proprie convingere. Trecerea lor în tabăra păsărilor se justifică doar prin dorința de câştig. Lacome, lipsite de scrupule, aceste personaje sunt, în ochii celui care trece fără ezitare de partea adevărului, tot ce poate fi mai demn de dispreț. Sigur, pe această listă, Veverița ocupă iarăşi poziția din urmă.

În fine, ultima menționare a acestei figuri lipsite cu totul de discernământ confirmă pronosticul Şoimului: atunci când vrăjile se leagă împotriva Corbului, fiii Apariului ies prompt din scenă, pentru a nu fi afectați: „Atuncea Pardosul, Hameleonul, Veverița, Guziul cel orb şi alalți pre lângă dânşii toți, în toate părțile să împrăştiiară, aşe cât pre toți de odată mreajea a-i cuprinde nu putu”[13]. Este semnul laşității, al levantinei lipse de principii.

Are rost să mai observăm locul Veveriței în această detestabilă masă? Ea nu se poate remarca nici măcar printre ticăloşi. Probabil că, pentru un astfel de personaj lipsit întru totul de orice sclipire de personalitate, până şi mediocritatea ar fi un termen prea blând.

E greu de decis dacă principele moldav era adeptul viziunii întunecate, dogmatice, specifice mentalității medievale sau avea o perspectivă neutră. Înclin mai curând către cea de a doua ipoteză, mai ales că este vorba de un animăluț extrem de familiar spațiului moldav. Probabil că a ales această mască tocmai pentru că veverița reprezenta un animal banal, aproape (de) nebăgat în seamă: nu aducea pagube omului, nu deranja cu nimic, putea fi foarte uşor ignorată. Era, altfel spus, exact masca de care avea nevoie autorul pentru a reprezenta un personaj lipsit de personalitate, a cărui prezență în carte mai că e de trecut cu

[12] *Idem*, p. 727.
[13] *Idem*, p. 749.

vederea. În plus, sporul de conotație negativă pe care abia de îl mai conserva din simbolistica medievală era un atu în plus pentru un autor care adesea îşi detestă cu astuție oratorică personajele.

17. Cucunosul

Identificarea acestei măşti ridică probleme mai ales lexicale cercetătorului actual. În primul rând, ea este imprecis desemnată de dicționare drept „un fel de pasăre răpitoare cu ciocul coroiat”[1] sau ca un una „nedefinită mai îndeaproape”[2]. Cuvântul provine, oricum, din slavona veche (sau bulgară), unde *kukunos* însemna „cu nas coroiat”. E limpede, oricum, că avem de a face cu o pasăre de pradă. Cantemir o aşază, de altfel, în cea dintâi tagmă, a păsărilor „carile sau în clonț, sau în unghi lance otrăvite, aducătoare de rane netămăduite au”, alături de Brehance, Şoim, Uleu, Blendău, Corui, Hârăț şi alte răpitoare consacrate. Pe de altă parte, Al. Filipaşcu[3], cercetând în paralel personajele din *Istoria ieroglifică* şi fauna şi ornitologia Moldovei din vremea lui Cantemir, a crezut de cuviință că ar fi corect să identifice această pasăre cu familiarul cuc. Pe Al. Filipaşcu îl citează şi Stela Toma în întocmirea notelor la ediția critică din 1974, fără a adopta un punct de vedere. Într-o excelentă traducere a unui pasaj din carte, realizată de Ana Cartianu, termenul „cucunos” este echivalat cu englezescul „cuckoo”[4]; în mod evident, tot un cuc este pasărea şi pentru Doina Ruşti, care notează că aceasta „simbolizează egoismul în tradiția populară”[5]. Doar că această încredere mi se pare leneşă: cine verifică la surse reprezentarea cucului şi o compară cu trăsăturile Cucunosului din alegoria lui Cantemir, îşi poate da uşor seama că nu poate fi vorba de o identificare. Adaug, înainte de a porni un astfel de excurs, că o simplă consultare a unui dicționar foarte bun

---

[1] *Dicționarul limbii române*, tomul I, Librăriile Socec & Comp. şi C. Sfetea, Bucureşti, 1914.

[2] *Micul Dicționar Academic*, vol. I. Literele A-C, cuvânt-înainte de Eugen Simion, prefață de Marius Sala, Editura Univers Enciclopedic, București, 2001.

[3] Al. Filipaşcu, *Relații despre fauna Moldovei din secolele XVII-XVIII în „istoria ieroglifică” de Dimitrie Cantemir*, în „Revista muzeelor”, an VI, nr. 6, 1969, pp. 485-492.

[4] Dimitrie Cantemir, *The gentle and philosophical opinions of the Hawk*, translated from Romanian by Ana Cartianu, în „Secolul XX”, nr. 11-12/ 154-155, 1973, pp. 17-33.

[5] Doina Ruşti, *op. cit.*, p. 151.

poate lămuri problema. Culeg definiția din cel mai cuprinzător lexicon pe care îl aveam: „**Cucunós** s.m. (Ornit.) Sorte de *faucon* – Un fel de pasăre răpitoare cu ciocul coroiat”[6].

Să mergem la personajul însuşi, pentru a-i putea identifica trăsăturile. Pe lângă această plasare în primul eşalon al puternicilor regnului său (să nu uităm: înaintea Corbului), Cucunosul mai beneficiază şi de un portret direct din partea autorului, care arareori procedează astfel şi de regulă o face în cazul personajelor pe care le consideră importante. Să citim cu atenție pasajul: „Iară în monarhiia păşirilor era o pasire carea să cheamă Cucunos; aceasta ieste din fire cu socoteală înaltă, cuvântul vreodată gios să-i rămâie nu priiméşte, însă multe grăieşte, dară puține isprăvéşte, la mânie iute, la foame nesăturată ieste: dzic că vițelul întreg de-abiia îi ieste de gustarea dimineții. Iară la ospățul prândzului cu taurul şi cu cămila nu să satură. Despre partea stomahului aşé, iară despre partea sufletului cu multul mai mult nesățios şi nesăturat ieste; prin olaturile ei altă jiganie nu numai cât a nu viețui, ce nici a tréce fără primejdie poate (că mai pre lesne socotesc şi mai fără primejdie cineva călătorie pre lângă vârtopile zmeilor şi bârlogurile leilor a face să poată decât prin hotarăle aceluia a tréce carile pururea de foamea lăcomiii să chinuieşte)”[7]. Prin urmare, principala trăsătură a personajului este *lăcomia*. Asupra acesteia insistă autorul, chiar dacă nu uită să pomenească şi altele: ar fi o pasăre inteligentă, temperamentală, schimbătoare. Dar, din cauza lăcomiei, a devenit un agent al morții, punând în primejdie orice făptură ar trece prin preajma-i. Firește, aceste trăsături de caracter se mută şi asupra sufletului: foamea fiziologică devine, conform unui procedeu îndelung încercat, ambiție de mărire, orgoliu, trufie.

Să ne concentrăm deocamdată asupra confuziei dintre răpitoare şi cuc. Există un amănunt foarte semnificativ care a dus, de-a lungul timpului, chiar la confuzia dintre cuc şi şoim, ba uneori chiar la ideea că una dintre cele două păsări se metamorfozează în celalată: faptul că atunci când se iveşte cucul, dispare şiomul din raza vizuală a oamenilor. Prin urmare, în imaginarul ornitologic al anticilor şi, de aici, al medievalilor, cele două păsări se confundau. Aşa se face că, în spiritul său precis, cât mai apropiat de realitate, Aristotel (VI, 7) atrăgea încă din Antichitate atenția asupra acestui posibil *qui*

---

[6] *Dicționarul limbii române*, tomul I, Partea II C. Tipografia ziarului „Universul”, Bucureşti, 1940, reeditat, în ediție anastatică la Editura Academiei, tomul II, Bucureşti, 2010, p. 949. (siglat DLR)

[7] Dimitrie Cantemir, *Istoria ieoglifică*, *ed. cit.*, pp. 440-441.

pro quo, ținând să insiste asupra deosebirilor evidente dintre cele două zburătoare: „Cucul provine după unii din metamorfoza unui şoim, din cauză că şoimul cu care seamănă dispare în momentul în care el îşi face apariția. De fapt, este un caz excepțional să vezi celelalte specii de şoimi atunci când cucul se face auzit, timp de câteva zile. Dar cucul nu se arată decât un scurt timp pe durata verii şi dispare iarna. Apoi, şoimul are gheare curbate, iar cucul nu. Pe de altă parte, nu are nici acelaşi cap precum şoimul: el are mai curând unghiile şi capul unui porumbel. Oricum, doar culoarea îl face să semene cu şoimul, chiar dacă petele şoimului formează un fel de linii, iar ale cucului seamănă cu nişte puncte. În ceea ce priveşte mărimea şi zborul cucului, el seamănă cu cel mai mic şoim, care de regulă nu poate fi întâlnit în perioada în care apare cucul, chiar dacă au mai fost văzuți amândoi în acelaşi timp. S-a văzut un cuc devorat de un şoim, ceea ce nu se poate întâmpla între păsări din aceeaşi specie”[8]. Probabil că spiritul metodic al filosofului simțea nevoia să dea o replică unei tendințe empiriste a epocii sale de a amesteca percepții aproximative, de a confunda unele lucruri şi ființe asemănătoare. De altfel, întru totul explicabil, asemenea suprapuneri în cadrul reprezentărilor, nu numai animaliere, s-au petrecut până la finele Evului Mediu. Mai ales că, ignorând parcă lucrarea lui Aristotel (deşi e limpede că de cele mai multe ori se conduce după ea), enciclopedia lui Plinius (X, 26-27) dă şi ea satisfacție acestei confuzii: „Cucul (*coccyx*) pare a se trage din şoim. Îşi schimbă înfățişarea în funcție de anotimp, pe când restul şoimilor nu se arată decât pentru foarte puține zile. Şi cucul este observat pentru scurt timp vara, iar după aceea deloc. Este singurul dintre şoimi care nu are gheare înconvoiate şi nici cap asemănător lor, semănând cu aceştia numai la culoare. Înfățişarea lui este mai apropiată de cea a unui porumbel. Este chiar ucis de către şoim, în cazul în care se întâlnesc, fiind singura pasăre dintre toate răpusă de una din neamul ei”[9]. Prin urmare, naturalistul latin îl contrazice pe Stagirit. Doar că lucrarea sa nu a dispărut din orizontul culturii europene vreme de un mileniu, aşa cum s-a întâmplat cu tratatul lui Aristotel. Ea a putut da naştere unor inerții de durată.

Ce poate rezulta dintr-un asemenea colaj de citate? În primul rând, uşurința cu care se face trecerea în istoria reprezentărilor zoomorfe sau ornitologice de la o viziune la alta; perspectiva bazată pe observația directă, pe

---

[8] Aristotel, *Histoire des animaux*, tome II, pp. 77-78.
[9] Plinius, *op. cit*., p. 147.

experiment specifică lui Aristotel este părăsită iute de Plinius, într-o altă epocă şi cu o nouă metodă de cunoaştere: compilaţia, iar, atunci când aceasta este nesatisfăcătoare, chiar imaginaţia. Suntem deja martori ai unei alte *episteme*, care va acorda prioritate amănuntului picant, cu potenţial alegorizant. Odată cu *Fiziologul*, această tendinţă va deveni regulă, astfel încât enciclopediile, tratatele naturaliste se vor situa în proximitatea mitologiei, a literaturii sapienţiale şi a comentariului moralizator. Nu are rost să reiau acum discuţia, am ţinut doar să o documentez cu un nou exemplu.

Fireşte, nu au întârziat să apară amestecurile: un Isidor din Sevilla afirma, în *Etimologiile* sale (XII, VII, 67), cum că cucul (al cărui nume îl explica, corect de această dată, prin sunetul pe care îl emite), şi-ar face apariţia, atunci când s-ar întoarce din migraţie, nici mai mult, nici mai puţin… în spinarea unei păsări de pradă, care, de astă dată nu mai este un şoim, ci un uliu: „... când sunt purtaţi în spinare de ulii din cauza reprizelor lor scurte şi slabe de zbor”[10]. Prin urmare, dacă nu mai este confundat cu o pasăre de pradă, cucul devine un fel de parazit pe lângă aceasta. E adevărat că această faimă de parazit constituie, la majoritatea celor care scriu despe el, principala trăsătură de caracter. Şapte secole mai târziu, un mare cărturar, adept al aceluiaşi spirit critic precum Aristotel, Albertus Magnus (XXII, 38), pune pe seama cucului o natură hibridă: „CUCUGULUS este o pasăre compozită cu două specii, după cum am explicat înainte. Una dintre ele combină caracteristicile unui porumbel cu cele ale unui uliu păsărar; cealaltă împarte trăsăturile unui porumbel şi ale unui uliu. Ambele specii au cioc şi picioare ca ale unui porumbel şi aripi şi coloratura penelor ca a uliului sau a uliului păsărar. În plus, cucul are obiceiuri asemănătoare cu ale ambelor specii, căci, asemenea porumbelului, nu atacă alte păsări, dar, ca şi uliul păsărar şi uliul, aşteaptă să ocupe cuiburile păsărilor mai slabe; din această cauză unele păsări luptă cu cucul când vine timpul depunerii ouălor”[11].

Oricum ar fi, din toate aceste surse rezultă clar că a persistat vreme îndelungată această confunzie între cuc şi o pasărea răpitoare. Extrem de interesant este să punem acest lucru în legătură cu modul în care o atare concepţie a fost reflectată în limba română. E limpede că primul sens al cuvântului „cucunos/ cucunoz” (de proveniență paleoslavă) este cel pe care îl

---

[10] Isidor din Sevilla, *op. cit*., p. 268.
[11] Albert the Great, *op. cit*., p. 216.

indică etimologia: pasăre cu ciocul coroiat, deci pasăre răpitoare.[12] În continuare, nu doar că o coincidență fonetică a făcut ca acest cuvânt să fie asemănător cuvântului „cuc", dar şi referentul fiecăruia este puternic legat de celălalt. De aici, gata confuzia: Cucunosul lui Cantemir trebuie să fie cucul.

Ei bine, până să putem găsi răspunsul în domeniul lexicologiei, cred că e mult mai pertinent să îl căutăm chiar în cartea principelui. Din câte am văzut, în succintul portret pe care i-l face de la bun început, Cantemir insistă asupra lăcomiei şi agresivității personajului. Or, acestea nu sunt caracteristicile cucului, ci ale unei păsări răpitoare. Oricare ar fi aceea. Cum în toate reprezentările cucul apare ca un parazit care îşi depune ouăle în cuiburile altor păsări, cum de aici ia naştere o întreagă simbolistică negativă în ce-l priveşte, era imposbil ca un autor, oricât de îndrăzneț ar fi fost el, să ignore tocmai ceea ce individualiza această figură a bestiarului de celelalte. A trece sub tăcere acest obicei al cucului echivalează cu a-i anula identitatea. Or, Cantemir nu procedează niciodată în acest fel. El se joacă uneori cu anumite trăsături ale unor simboluri animaliere, le întoarce pe dos, dar lasă mereu să se vadă mecanismul acestui procedeu; replicile sale sunt întotdeauna „oneste", demitizările păstrează modelul inițial, chiar dacă îl trece în negativ. Dar să preia doar numele unui animal sau al unei păsări şi să îi inventeze un comportament care nu are legătură cu tradiția sa, acest lucru Cantemir nu îl comite. Ar fi fost banal, ar fi fost chiar lipsit de logică. Or, întregul său demers demistificator, de deconstrucție a unor simboluri are mereu logică. Prin urmare, să acceptăm: *Cucunosul nu are cum să fie un cuc*. El este, evident, o pasăre de pradă, ba chiar una de prim rang. De altfel, un detaliu dintr-o replică a Brehnacei (pasăre mare de pradă) confirmă acest lucru: „Că măcar că tu la trup mai chipeş şi la stat măi înalt eşti, dară eu şi de vârstă mai bătrân, şi de pedépse mai dosedit şi mai ispitit, şi de căi mai multe şi mai departe, şi de țări mai streine şi mai late mai asudat şi mai zbuciumat simt, în carile şi mai multe am vădzut, mai multe am audzit şi şi de mai multe m-am înştiințat (că adevărat, bună ieste ştiința audzirii, dară mai adevărată ieste ispita viderii)".[13]

Primul lucru care trebuie notat este că el se află decisiv în tabăra Corbului. Este, mai bine spus, printre cei mai devotați agenți ai răului: ticluieşte

---

[12] Vezi, *DLR*, p. 949. Al. Ciorănescu, *Dicționarul etimologic al limbii române*, ediție îngrijită şi traducere din limba spaniolă de Tudora Şandru Mehedinți şi Magdalena Popescu Marin, Editura Saeculum I.O, Bucureşti, 2007, dă echivalența „şoim".

[13] D. Cantemir, *Istoria ieroglifică*, *ed. cit*., p. 482.

planuri de prindere a Inorogului, pune la cale intrigi, incită, mută vorba dintr-o parte în alta deformând-o. Se comportă aşacum o face, cu cele două nobile excepții (Şoimul şi Brehnacea) întreaga sa clasă, a păsărilor rapace. Din contururile acestui comportament el nu poate ieşi. Nu are nici o trăsătură pozitivă. Rămâne o pasăre de pradă fără un statut cert, căci pe Cantemir nu l-a interesat o identitate definită până la amănunt, ci una la fel de lacomă şi de doritoare de sânge ca toate celelalte. Ei îi lispeşte noblețea Şoimului, ca şi înțelepciunea Brehnacei. E unul dintre pionii puşi în slujba răului şi atâta tot.

EPILOG

Dimitrie Cantemir este ceea ce se poate numi un „autor dificil". În primul rând, pentru că opera lui acoperă domenii pe care noi le situăm, din inerție, în căsuțe distincte ale cunoașterii. A-i aplica însă grile de lectură la zi, ignorând specificul epistemei care i se potrivește, nu înseamnă a-l face automat „contemporanul nostru". Cărțile sale trebuie citite și în sine, dar și amplasate într-un context cultural, religios, ideologic, istoric și, abia în ultimă instanță, *estetic* potrivit. *Istoria ieroglifică*, capodopera încheiată în 1705, se prezintă, azi, ca un text stufos, mustind de performanțe în primul rând retorice, dar care răspunde cu greu sensibilității estetice a cititorului anilor 2000. Ea pare a fi condamnată să rămână o lectură destinată specialiștilor, cunoscători nu doar ai contorsionărilor sintactice ale limbii lui Cantemir, ci și ai lumii sale, cu mentalitățile și codurile ei specifice. Am considerat că numai raportând rețeaua de simboluri zoomorfe folosită de autor în alegoria sa la imensa tradiție antică, medievală și modernă, cartea își va descoperi mecanismele și va scoate la iveală un mesaj mult mai viu. Dacă am insistat asupra tradiției medievale a simbolului, a fost pentru că, în spațiul cultural românesc, aceasta dădea încă, în secolele XVII-XVIII, tonul. Adresându-se unui cititor român, principele știa că este nevoit să intre în dialog (polemic, cel mai adesea) cu un astfel de *background* cultural. Știa că zdruncină niște inerții de percepție și un orizont de așteptare cantonate încă în zona imaginarului medieval. Deși în scrierile de tinerețe autorul respectă cutuma post-bizantină a gândirii religioase (specifică medievalității), supunând orice efort de cunoaștere tezaurului cognitiv al *Bibliei* și admițând drept unică șansă a omului de a accede la Adevăr revelația, începând cu *Istoria ieroglifică* poziția sa suferă o vizibilă modificare. Atitudinea față de multe dintre simbolurile și figurile iconografiei creștine este una îndrăzneață, inedită în epocă. Cantemir descoperă libertatea pe care discursul fictiv i-o pune la îndemână și îndrăznește mai mult. Demersul său se ridică deasupra inerțiilor culturale ale epocii, dar nu din cauza unui raționalism încropit *ad hoc*. Sigur, „modernitatea" care i se atribuie ține de procedeele epice, dar și de curajul de a nu mai respecta norma în litera ei. Or, această

normă nu este una *estetică,* ci în primul rând religioasă. Ceea ce înseamnă mult mai mult. Reprezentările animaliere care populează imaginarul tardiv medieval din răsăritul european nu sunt simple motive cu miză artistică, decorativă, ci elemente constitutive ale unui limbaj divin; cu alte cuvinte, mostre de teofanie. Cantemir este primul care, în arealul românesc, se situează pieziş faţă de această autoritară tradiţie. Nu dintr-un gratuit spirit de frondă, ci dintr-un calcul de ordin ideologic: realitatea pe care o înfăţişează în *Istoria ieroglifică* nu mai respectă armonia universului conceput ca desen al lui Dumnezeu. Un echilibru a fost definitiv sfărâmat, lumea se află în derivă, iar discursul despre lume este şi el nevoit să încalce convenţiile, să amestece reprezentările, codurile simbolice până atunci funcţionale. Toate acestea sunt posibile într-un discurs care nu mai este nevoit să respecte rigorile „oficiale", aşa cum era cazul cu *Divanul...* sau *Sacrosanctae scientiae indepingibilis imago*, în care tânărul autor ţinea să-şi facă intrarea într-o tagmă respectată, singura acceptată în spaţiul cultural autohton, cea a gânditorilor creştini. În cultura română, Cantemir este cel care descoperă, pe cont propriu, neprofitând de nici un model anterior, literatura.

Acesta e „scenariul" lucrării de faţă. Dincolo însă de argumentele sale, este, poate, mai important efortul de a reface istoria fiecărei măşti zoomorfe, de a reconstitui un bestiar care depozitează, asemenea chihlimbarului ce conservă perfect o fosilă dintr-o altă epocă geologică, dovezi vii ale mentalităţilor, ale viziunilor, ale stereotipiilor lumii vechi. Îmi dau seama, nu fără satisfacţie, că nu am făcut, de fapt, decât să actualizez o sumă de poveşti, multe dintre ele foarte cunoscute.

*
* *

O carte cu titlul *Bestiarul cantemirian* a publicat, în anul 2007, Doina Ruşti. Cercetarea de faţă este însă cu totul altfel gândită şi structurată, chiar dacă profită, cum e şi firesc, de rezultatele majorităţii „cantemirologilor". Deşi am parcurs mult mai multe lucrări decât cele citate ca atare şi menţionate la bibliografie, am ales să le selectez pe cele care efectiv aduc ceva nou sau conţin idei folositoare demersului meu. Scopul nu a fost acela de a epuiza bibliografia – lucru, de altfel, imposibil şi, în plus, inutil. Mai ales atunci când a fost vorba despre sursele bestiarului european (Aristotel, Ovidius, Aelian, *Fiziologul* – grec şi latin), am încercat să folosesc, de câte ori a fost posibil, ediţii bilingve, orientându-mă, fireşte, şi după traducerile moderne. Pentru a nu încărca inutil

subsolul şi aşa sufocat al paginilor, am preferat să dau citatele în traducere (atunci când nu am găsit una deja realizată, am tălmăcit eu fragmentele de care m-am folosit). Dacă am citat abundent din *Istoria ieroglifică*, este, mai întâi, pentru că grija mea a fost să rămân cât mai aproape de textul cantemirian; în al doilea rând, e o modalitate (poate naivă) de a repune în circuit pasaje dintr-o operă nemeritat de puțin frecventată; studiul de față se vrea, implicit, şi un breviar al bestiarului antic şi medieval (o asemenea sinteză lipseşte încă la noi), precum şi un florilegiu al *Istoriei ieroglifice*.

Mare parte dintre studiile din această carte au apărut, într-o versiune adesea diferită de cea de aici, începând cu anul 2010, în numeroase volume colective, din țară sau din străinătate, în reviste academice precum „Transilvania" (mulțumiri prietenilor mei Radu Vancu şi Dragoş Varga), „Revista de Istorie Socială", „Caiete critice", „Symposion", „Tabor", dar şi în periodice literare precum „Viața românească", „Paradigma", „Contemporanul", „Dacia literară" ori „Însemnări ieşene".

*

* *

Cartea aceasta a fost scrisă între 2010 şi 2012. Ea nu ar fi fost posibilă fără sprijinul constant al unor oameni cărora doresc să le aduc, aici, un modest omagiu. În primul rând, Mariei Magdalena Székely şi lui Ştefan S. Gorovei le datorez inițiativa: invitația lor de a participa la o sesiune de comunicări cu o lucrare despre bestiarul cantemirian m-a făcut să mă apuc de lucru. De asemenea, fără cărțile şi articolele pe care mi le-au pus cu generozitate la dispoziție, ar fi fost mult mai greu, de nu chiar imposibil. Doamnei profesor Elvira Sorohan îi datorez, pe lângă atâtea altele, şi pentru pasiunea mea pentru Cantemir, care m-a urmărit încă din primul an de facultate. Recunosc, această carte reprezintă şi eliberarea de un „complex" pe care doar marii autori, inepuizabili, în fond, ți-l pot crea. Simt însă că socotelile mele cu Dimitrie Cantemir şi epoca sa nu se încheie aici. De-a lungul redactării acestei lucrări, am beneficiat de sprijinul mai multor profesori, colegi, prieteni, care m-au susținut, mi-au facilitat stagii de cercetare la Paris şi la Roma, mi-au procurat cărți ori pur şi simplu mi-au dat un imbold sau un sfat atunci când aveam nevoie şi, în unele cazuri, chiar m-au premiat: academicienii Teodor Dima, Nicolae Breban, Eugen Simion, dl. Ştefan Lemny, Codrin Dinu Vasiliu, Ştefania Mincu,

Irinel Antoniu, fostul meu student Sorin Flutur. Țin să le mulțumesc colegilor şi prietenilor din cadrul Proiectului „Societatea Bazată pe Cunoaştere”, care mi-au suportat cu tenacitate, vreme de aproape trei ani, rezultatele cercetării, în diferitele ei etape. De asemenea, mulțumiri întregii echipe de management a proiectului, care a acceptat de-a lungul ultimilor trei ani natura mea mai „hibridă” şi care a sprijinit şi tipărirea acestui volum. Nu în ultimul rând, o reverență se cuvine Editurii Institutul European, pentru promptitudinea şi profesionalismul de care a dat, şi de această dată, dovadă.

BIBLIOGRAFIE

I. Ediții de opere Dimitrie Cantemir:

Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică*, vol. I-II, ediție îngrijită şi studiu introductiv de P.P. Panaitescu şi I. Verdeş, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1965

Dimitrie Cantemir, *Opere complete,* vol. IV, *Istoria ieroglifică*, text stabilit şi glosar de Stela Toma, prefață de Virgi Cândea, studiu introductiv, comentarii, note, bibliografie şi indici de Nicolae Stoicescu, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1973

Dimitrie Cantemir, *Opere complete*, I, *Divanul*, ediție îngrijită, studiu introductiv şi comentarii de Virgil Cândea, text grecesc de Maria Marinescu-Himu, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1974

Dimitrie Cantemir, *Opere*, Vol. I, *Divanul, Istoria ieroglifică, Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor*, ediție de Virgil Cândea, Editura Academiei Române şi Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2003.

Dimitrie Cantemir, *Istoria Imperiului Ottomanu. Crescerea şi scăderea lui. Cu note forte instructive*, tradusă de Dr. Ios. Hodosiu, Bucureşti, Ediţiunea Societăţei Academice Române, 1878.

Dimitrie Cantemir, *Metafizica*, traducere de Nicodim Locusteanu, prefață de Em. C. Grigoraş, Editura Ancora, Bucureşti, 1928.

Dimitrie Cantemir, *Monarchiarum Physica Examinatio* (*Studiu asupra naturii monarhiilor*), tradusă de Gh. Haupt, în Gh. Haupt, „*Studiu asupra naturii monarhiilor.* Un document inedit al lui D. Cantemir", în „Studii. Revistă de istorie şi filosofie", Anul 4, ianuarie-martie 1951, Editura Academiei Republicii Populare Române, Bucureşti.

Dimitrie Cantemir, *Viața lui Constantin Cantemir*, text stabilit şi tradus de Radu Albala, introducere de Const. C. Giurescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1973.

Dimitrie Cantemir, Principele Moldovei, *Descrierea stării de odinioară şi de astăzi a Moldovei*, studiu introductiv, notă asupra ediției şi note de Valentina şi Andrei Eşanu, traducere din limba latină şi indici de Dan Sluşanschi, Editura Institutului Cultural Român, Bucureşti, 2007.

Dimitrie Cantemir, *The gentle and philosophical opinions of the Hawk*, translated from Romanian by Ana Cartianu, în „Secolul XX", nr. 11-12/ 154-155, 1973.

II. Surse:

Aelian, *On the Characteristics of Animals,* vol. I-III, cu o traducere în engleză de A.F. Scholfield, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1956-1959.

Albert the Great, *Man and the Beasts. De animalibus (Books 22-26)*, traducere de James J. Scanlan, M.D., Medieval & Renaissance Texts & Studies, Binghamton, New York, 1987.

Andrea Alciati, *Emblematum Liber,* Augsburg, 1531 (*Viri Clarissimi D. Andree Alciati Iurisconsultiss Mediol. Ad D. Chonradum Peutingeru Augustanum, Iurisconsultum Emblematum Liber*, MDXXXI).

Antim Ivireanul, *Opere*, ediție critică și studiu introductiv de Gabriel Ștrempel, Editura Minerva, București, 1972.

Apuleius, *Metamorfoze sau Măgarul de aur*, traducere din limba latină și note de I. Teodorescu, ediție revăzută și întregită, cu un cuvânt înainte de Ion Acsan, Editura Leda, București, 2005.

Aristotel, *Histoire des animaux,* tomes I-III*,* text stabilit și tradus de Pierre Louis, Société d'éditions „Les Belles Lettres", Paris, 1964-1969

Aristotel, *De partibus animalium*, traducere de William Ogle, în vol. *The Works of Aristotle,* traducere în engleză sub supravegherea lui J.A. Smith and W.D. Ross, Vol. V, Oxford University Press, London, 1949.

Aristotel, *On the parts of Animals,* translated with a Commentary by James G. Lennox, Clarendon Press, Oxford, 2004.

Aristotel, *Organon*, vol. II, *Analitica secundă, Topica, Respingerile sofistice*, traducere, studiu introductiv, introducere și note de Mircea Florian, Editura IRI, București, 1998.

Aristotel, *Politica*, traducere de Raluca Grigoriu, Editura Paideia, București, 2001.

Aristotel, *De anima. Parva naturalia*, postfață și ediție îngrijită de Gh. Vlăduțescu, Editura Științifică, București, 1996.

Aristotel, *Etica nicomahică*, introducere, traducere, comentarii și index de Stella Petecel, ediția a II-a, Editura IRI, București, 1998.

Aristotel, *Metafizica*, traducere, comentariu și note de Adrei Cornea, ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Humanitas, București, 2007.

Artemidoros, *Carte de tălmăcire a viselor,* traducere din greacă, studiu introductiv, note și index de Mariana Bălăuță-Skultéty, Editura Polirom, Iași, 2001.

Sfântul Augustin, *De doctrina christiana. Introducere în exegeza biblică*, ediție bilingvă, stabilirea textului latin, traducere, notă asupra ediției și indici de Marian Ciucă, introducere, note și bibliografie de Lucia Wald, editura Humanitas, București, 2002.

Augustin, *De dialectica*, traducere, introducere, note, comentarii și bibliografie de Eugen Munteanu, ediția a II-a, revizuită, Editura Humanitas, București, 2003.

Augustin, *Despre natura binelui. Contra maniheilor*, traducere din limba latină, note și comentarii de Cristian Șoimușan, prefață, cronologie și bibliografie de Bogdan Tătaru-Cazaban, Editura Anastasia, București, 2004.

Sfântul Augustin, *Despre Geneză în sens literal*, traducere de Pr. Prof. dr. Iulian Popescu, Editura Minerva, București, 2008

Bernardus Silvestris, *Cosmografia*, ediție bilingvă, traducere de Ana Palanciuc și Florina Ion, tabel cronologic și indici de Ana Palanciuc, studiu introductiv de Michel Lemoine, postfață de Jean Jolivet, Editura Polirom, Iași, 2010.

Buffon, *Pagini din Istoria naturală*, traducere, prefață și note de de Pan Izverna, Editura Ion Creangă, București, 1981.
Georges Louis Leclerc Buffon, *Istoria naturală*, traducere, selecție și note de Mioara și Pan Izverna, prefață de Irina Mavrodin, Editura Minerva, București, 2008.
C. Iulius Caesar, *Războiul galic. Războiul civil,* studio introductive și indice de Cicerone Poghirc, traduceri de janina Vilan Ungurianu și Elisabeta Poghirc, Editura Științifică, București, 1964.
Cicero, *Visul lui Scipione*, traducere de Ștefan C. Ioan, profesor la Liceul Matei Basarab, Tipografia Saidman, Fălticeni, 1919.
Cicero, *Despe divinație/ De divinatione*, ediție bilingvă, traducere de Gabriela Haja și Mihaela Paraschiv, studiu introductiv și note de Mihaela Paraschiv, Editura Polirom, Iași, 1998.
Cicero, *Paradoxa stoicorum (Paradoxurile stoicilor)*, ediție bilingvă, traducere, notă asupra ediției, note și comentarii, idice și postfață de Traian Diaconescu, prefață de Gheorghe Vlăduțescu, Editura Saeculum Vizual, București, 2011.
Cicero, in twenty-eight volumes, XIX, *De natura Deorum*, cu o traducere în engleză de H. Rackham, Harvard University Press, Cambridge, Massaschuetts, William Heinemann Ltd, London, 1967
Condillac, *Traité des animaux*, prezentat și adnotat de Michel Malherbe, Libraire Philosophique J. Vrin, Paris, 2004.
Miron Costin, *Cronica Țărilor Moldovei și Munteniei (Cronica polonă)*, în vol. Miron Costin, *Opere*, ediție critică cu un studiu introductiv, note, comentarii, variante, indice și glosar de P.P. Panaitescu, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1958.
Ctesias din Knidos, *Histoire de l'Orient*, ediție de Janick Auberger, Les Belles Lettres, Paris, 1991.
René Descartes, *Expunere despre metodă*, traducere din limba latină și note lexicale de Dan Negrescu, Editura Paideia, București, 1995
Diodor din Sicilia, *Biblioteca istorică,* traducere de Radu Hîncu și Vladimir Iliescu, Editura Sport-Turim, București, 1981
Sfântul Dionisie Areopagitul, *Opere complete* și *Scoliile* Sfântului Maxim Mărturisitorul, traducere, introducere și note de Pr. Dumitru Stăniloae, ediție îngrijită de Constanța Costea, Editura Paideia, București, 1996
Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*, tipărită cu binecuvântarea ÎPS Nicolae Mitropolitul Banatului, text îndreptat, completat și cu indice de C. Săndulescu-Verna, Editura Sophia, București, 2000
Epictet, *Manual,* traducere de D. Burtea și Marcus Aurelius, *Către sine însuși*, traducere de M. Peucescu și D. Burtea, prefață de Eugen Cizek, tabel cronologic și note de D. Burtea, Editura Minerva, București, 1977
Erasmus din Rotterdam, *Elogiul nebuniei sau discurs spre lauda prostiei*, traducere de Robert Adam, Editura Antet, București, [f.a.]
Esop, *Fabule*, traducere, prefață și note de Traian Diaconescu, Editura Univers, București, 1972
Esop, *Fabule*, traducere de Traian Lăzărescu, Editura Minerva, București, 1980

Fedru, Avianus, *Fabule*, traducere şi note de Aurel Tita şi Gheorghe Moraru, Editura Minerva, Bucureşti, 1981

Filostrat, *Viața lui Apollonios din Tyana*, traducere de Marius Alexianu, prezentare şi note de Adelina Piatkowski, Editura Polirom, Iaşi, 1997

Flaubert, *Doamna Bovary. Sallambô*, traduceri de Demostene Botez, Alexandru Hodoş, ediție critică, studiu introductiv, note şi comentarii de Irina Mavrodin, Editura Univers, Bucureşti, 1979

Heliodor, *Etiopicele*, traducere şi note de Marina Marinescu, cuvânt înainte de Eugen Cizek, în vol. *Romanul grec*, vol. I, Editura Univers, Bucureşti, 1980.

Herodot, *Istorii*, vol. II, traducere, notițe istorice şi note de Felicia Ştef, ediția a II-a, Editura Teora, Bucureşti, 1998.

Herodot, *Istorii*, traducere românească publicată după manuscriptul găsit în mănăstirea Coşula de Nicolae Iorga, Vălenii de Munte, Tipografia „Neamul românesc", Societate pe acțiuni, 1909, ediție anastatică, Editura Artemis, Bucureşti, 2003.

Hesiod, *Scutul lui Heracles*, în *Opere*, traducere, studiu introductiv şi note de Dumitru B. Burtea, Editura Univers, Bucureşti, 1973.

Hesiod, *Scutul lui Heracle*, în vol. Hesiod-Orfeu, *Poeme,* tălmăcire, prefață, prezentări şi note de Ion Acsan, Editura Minerva, Bucureşti, 1987.

Hildegarde de Bingen, *Le Livre des subtilités des créatures divines* (*Physique*), traducere în latină de Pierre Monat, précédé de *Imaginez, imaginez...* par Claude Mettra, Editions Jérôme Millon, Grenoble, 1994

Homer, *Iliada*, traducere în hexametri, cu o postfață, o bibliografie esențială şi indici de Dan Sluşanschi, Editura Paideia, Bucureşti, 1998.

Homer, *Odyseea*, traducere în hexametri, cu o postfață, o bibliografie esențială şi indici de Dan Sluşanschi, Editura Paideia, Bucureşti, 1997.

The Hieroglyphics of Horapollo Nilous, by Alexander Turner Cory, Londra, William Pickering, 1840.

Horatius, *Opera omnia*, vol. 2, *Satire.Epistole. Arta poetică*. Ediție critică, ediție îngrijită, studiu intriductiv, note şi indici: Mihai Nichita, Editura Univers, Bucureşti, 1980

Juvenal, *Satira XII*, în vol. Persius, Iuvenal, Marțial, *Satire şi epigrame*, în româneşte de Tudor Măinescu şi Alexandru Hodoş, prefață de I. Fischer, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1967

The Etymologies of Isidor of Sevilla, traducere de Stephen A. Barney, W.J. Lewis, J.A. Beach, Oliver Berghof, with the collaboration of Muriel Hall, Cambridge University Press, Cambridge, New York, 2006.

Brunetto Latini, *Livre Du Trésor*, în *Bestiaires Du Moyen Age*, mis en français moderne et présenté par Gabriel Bianciotto, Editions Stock, 1992.

Gottfried Wilhelm Leibniz, *Protogaea*, Translated & Edited by Claudine Cohen & Andre Wakefield, The University of Chicago Press, Chicago & London, 2008

Leonardo da Vinci, *Scrieri literare*, prefață, traducere şi note de Ovidiu Drimba, Editura Albatros, Bucureşti, 1976

Leonardo da Vinci, *Notebooks*, selecție de Irma A. Richter, ediție, introducere şi note de Thereza Wells, Preface by Martin Kemp, Oxford University Press, 2008

Titus Lucretius Carus, *Poemul naturii*, traducere, prefață și note de D. Murărașu, Editura Minerva, București, 1981

Macrobius**,** *Commentaire au Songe de Scipion*, text stabilit, tradus și comentat de Mireille Armisen-Marchetti, tomes I-II, Paris, Les Belles Lettres, 2001-2003.

Oppian, *Cynegetica*, în vol. Oppian, *Colluthus, Tryphiodorus*, with an English translation by A.W. Mair, D.Litt, William Heinemann, G.P. Puntam's Son, London & New York, MCMXXVIII (1921)

Origen, *Omilii, comentarii și adnotări la Geneză*, ediție bilingvă, studiu introductiv, traducere și note de Adrian Muraru, Editura Polirom, Iași, 2006

Ovidiu, *Metamorfoze*, traducere, studiu introductiv și note de David Popescu, Editura Științifică, București, 1959.

Ovidiu, *Le metamorfosi*, îngrijire și traducere de Mario Scaffidi Abbate, edizione ediție integrală, cu textul latin în față, Grandi Tascabili Economici, Newton, Roma, 2011.

Publius Ovidius Naso, *Tristele, Ponticele*, traducere și prefață de Teodor Naum, Editura Univers, București, 1972.

Histoires incroyable par Paléphate, traduse și adnotate de Félix van Hulst, Imprimerie de Jeunhommes Frères, Liége, 1838.

Philon din Alexandria, *Comentariu alegoric al Legilor sfinte după Lucrarea de șase zile*, traducere, introducere și note de Zenaida Anamaria Luca, Editura Paideia, București, 2002.

Giovanni Pico della Mirandola, *Despre demnitatea omului*, traducere de Marta Guțu, în vol. Cornelia Comorovski, *Literatura umanismului și renașterii. Ilustrată cu texte*, vol. I, Editura Albatros, București, 1972.

Platon, *Cratylos*, traducere de Simina Noica, în Platon, *Opere III*, ediție îngrijită de Petru Creția, interpretările dialogurilor de Constantin Noica, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978.

Platon, *Phaidros*, traducere, lămuriri preliminare și note de Gabriel Liiceanu, în Platon, *Opere*, Vol. IV, ediție îngrijită de Petru Creția, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983.

Platon, *Opere V. Republica*, ediție îngrijită de Constantin Noica și Petru Creția, cuvânt prevenitor de Constantin Noica, traducere, interpretare, lămuriri preliminare, note și anexă de Andrei Cornea, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986

Plinius*, Naturalis Historia*, ediție îngrijită, prefață și note de Ioana Costa, volumul al II-lea, Editura Polirom, Iași, 2001

Plutarh, *Manger la chair. Traité sur les animaux*, traducere de Amyot, prefață de Serge Margel, Éditions Payot & Rivages, Paris, 2002.

Plutarh, *Despre Isis și Osiris*, traducere de Maria Genescu, Editura Herald, București, 2006.

Porfir Fenicianul, *Isagoga*, traducere de Gabriel Chindea, Editura Univers Enciclopedic, București, 2002.

Marin Preda, *Imposibila întoarcere*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Cartea Românească, București, 1972.

Sénèque, *Questions naturelles*, texte traduit par Paul Oltramare, Paris, Société d'Éditin «Les Belles-Lettres», 1930.

Seneca, *Naturales quaestiones. Ştiinţele naturii în primul veac,* traducere de Tudor Dinu, Vichi Eugenia Dumitru, Ştefania Ferchedău, Lavinia Cuţă, Posfaţă şi note de Ioana Costa, Editura Polirom, Iaşi, 1999.

Seneca, *De constantia sapientis (Despre fermitatea înţeleptului)*, în vol. Seneca, *Dialoguri*, I, ediţie îngrijită, note şi indice de Ioana Costa, traducere din limba latină de Vichi-Eugenia Dumitru şi Ştefania Ferchedău, studiu introductiv de Anne Bănăţeanu, Editura Polirom, Iaşi, 2004.

Seneca, *De tranquillitate animi (Despre liniştea spiritului)*, în vol. *Dialoguri,* vol. II, ediţie îngrijită, note şi indice de Ioana Costa, traducere din limba latină de Ioana Costa, Vichi-Eugenia Dumitru şi Ştefania Ferchedău, studiu introductiv de Anne Bănăţeanu, Editura Polirom, Iaşi, 2004.

Seneca, *Epistole către Lucilius*, vol. I, traducere din limba latină, studiu introductiv, note i indice de Ioana Costa, Editura Polirom, Iaşi, 2007.

Sfântul Vasile cel Mare, *Omilii la Hexameron,* în vol. *Scrieri. Partea întâia. Omilii la Hexameron, Omilii la Psalmi. Omilii şi cuvântări*, carte tipărită cu binecuvântarea prea fericitului părinte Iustin, patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, traducere, introducere, note şi indici de Pr. D. Fecioru, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1986.

Vergiliu, *Bucolice. Georgice*, în româneşte de Teodor Naum şi D. Murăraşu, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967.

Biblia sau Sfânta Scriptură, versiune diortosită după Septuaginta, redactată şi adnotată de Bartolomeu Valeriu Anania, Arhiepiscop al Vadului, Feleacului şi Clujului, Mitropolit al Clujului, Albei Crişanei şi Maramureşului, Editura Renaşterea, Cluj-Napoca, 2009.

Biblia Vulgata. Blaj, 1760-1761, traducere de episcopul Petru Pavel Aron; cuvânt înainte de Eugen Simion; ed. coordonator: Camil Mureşanu, Ioan Chindriş; transcrierea textelor: Elena Ardeleanu, Elena Comşulea, Doina Grecu; concordanţa numelor proprii: Mircea Remus Birtz, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2005

Bestiaires de Moyen Age (Pierre de Beauvais, Guillaume le Clerc, Richard de Fournival, Brunetto Latini, Corbechon)*,* transpuse în franceza modernă şi prezentate de Gabriel Bianciotto, Editions Stock, 1992.

Physiologus, traducere de Michael J. Curley, University of Texas Press, Austin& London, 1979.

Fiziologul latin, Richard de Fournival, *Bestiarul iubirii*, ediţie îngrijită, traducere din latină şi franceza veche, note şi studiu de Anca Crivăţ, Editura Polirom, Iaşi, 2006.

Physiologos. Le bestiaire des bestiaires, texte traduit du grec, établi et commenté par Arnauld Zucker, Éditions Jérôme Millon, Grenoble, 2005.

Fiziologul, studiu filologic, studiu lingvistic, ediţie şi glosar de V. Guruianu, în vol. *Fiziologul. Archirie şi Anadam*, în colecţia „Cele mai vechi cărţi populare", Editura Minerva, Bucureşti, 1997.

Fiziolog. Bestiar, ediţie de Cătălina Velculescu şi V. Guruianu, cu un excurs de Manuela Anton, Editura Cavallioti, Bucureşti, 2001.

Kalila şi Dimna sau poveştile lui Bidpai, traducere din limba arabă, postfaţă şi note de George Grigorei, Editura Polirom, Iaşi, 2010.

Monumenta Lingue Dacoromanorum. Biblia 1688. Pars III. Leviticus, volum întocmit de Vasile Arvinte, Ioan Caproşu, Elsa Lüder, Paul Miron, Eugen Munteanu, îngrijirea editorială a volumului de Vasile Arvinte şi Ioan Caproşu, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 1993.

O mie şi una de nopţi, vol. IV, text integral, traducere şi note de Haralambie Grămescu, Editura ErcPress, Bucureşti, 2009

Renart vulpoiul, în româneşte de Theodosia Ioachimescu, editura Dacia Cluj-Napoca, 1977

Le livre des propriétés des choses. Une encyclopédie au XIVe siècle, Introduction, mise en français moderne et notes par Bernard Ribémont, Éditions Stock, Paris, 1999

The Bestiary Of Philippe De Thaon, editat, după manuscrisul original, de Thomas Wright, în Popular Treatises on Science Written During the Middle Ages**,** in Anglo-Saxon, Anglo-Norman, and English, Esq., M.A., F.S.A., Londra, Printed for the Society, By R. and J. E. Taylor, Red Lion Court, Fleet Street, 1841.

Le Bestiaire divin de Guillaume Clerc de Normandie, trouvère de XIII^{e} siècle, publié d'après les manuscrits de la Bibliothèque Nationale, avec une Introduction sur les bestiaire, volucraire et lapidaires du Moyen Age, considérés dans leur rapports avec la symbolique chrétienne par C. Hippeau, Slatkine Reprints, Genéve, 1970.

A lui Damaschin arhiereu Studitului adunare de la filosofii cei vechi pentru firea osebirilor a oarecărora vietăţi, în *Fiziolog. Bestiar, ediţie de Cătălina Velculescu şi V. Guruianu,* Editura Cavallioti, Bucureşti, 2001.

Un „Fisiolog" românesc din veacul al XVIII-lea, ediţie de Cătălina Velculescu şi Lucia Toader, în vol. *Texte uitate, texte regăsite*, vol. V, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Bucureşti, 2006.

Floarea darurilor, text stabilit, studiu filologic şi lingvistic, glosar de Alexandra Moraru, în *Cele mai vechi cărţi populare româneşti*, Vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1996.

Letopiseţul Moldovei (1662-1711) de Logofătul Nicolae Costin (de fapt, pseudo-Nicolae Costin sau Cronica anonimă a Moldovei – *n.m.*), în vol. *Cronicele României sau Letopiseţele Moldaviei şi Valahiei*. A doua ediţiune. Revădzută, îndzestrată cu note, biografii şi facsimile, cuprindzând mai multe cronic nepublicate încă; şi, ca adaos: Tablele istorice ale României de la 1766 la 11 februarie 1866. De Mihail Kogălniceanu. Tomu II, Bucuresci, Imprimeria Naţională, C.N. Rădulescu, Strada Academiei 24, 1872.

Cronicul lui Chesarie Daponte. De la 1648-1704, în vol. *Cronicari greci care au scris despre români în epoca fanariotă*, text grecesc şi traducerea românească de Constantin Erbiceanu, ediţie anastatică, postfaţă de Andrei Pippidi, cuvânt introductiv şi arbore genealogic de Constatin Erbiceanu, Editura Cronicar, Bucureşti, 2003.

Cartea lui Messer Marco Polo zis şi milionul, cetăţean al Veneţiei, în care se istorisesc minunăţiile lumii, traducere, cuvânt înainte şi note de Emanuel Grosu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2004.

Iconologia di Cesare Ripa Perugino, Cavalier di Ss. Mauritio et Lazaro, Venetia, Presso Cristoforo Tomasini, 1645.

The Medieval Book of Birds. Hugh of Fouilloy's Aviarium, ediție, traducere și comentarii de Willene B. Clark, Medieval & Renaissance Text & Studies, Binghamton, New York, 1992.

Panciatantra. Cele cinci cărți ale înțelepciunii, traducere din limba sanscrită şi introducere de Th. Simenschy. Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1969.

Povestea țărilor Asiei. Cosmografia românească veche, ediție de Cătălina Velculescu şi V. Guruianu, ilustrații de Mihalea Dumitru, după desene de epocă, Editura Vestala, București, 1997.

Septuaginta, vol. 1, coordonat de: Cristian Bădiliță, Francisca Bălтceanu, Monica Broşteanu, Dan Sluşanschi, în colaborare cu pr. Ioan-Florin Florescu, Colegiul Noua Europă şi Editura Polirom, Bucureşti-Iaşi, 2004.

Septuaginta, vol. 3, coordonat de: Cristian Bădiliță, Francisca Bălтăceanu, Monica Broşteanu, în colaborare cu Ioan-Florin Florescu, Colegiul Noua Europă, Editura Polirom, Iaşi, 2005.

Septuaginta, vol. 4/ I., volum coordonat de: Cristian Bădiliță, Francisca Bălтăceanu, Monica Broşteanu, în colaborare cu pr. Ioan-Florin Florescu, Colegiul noua Europă, Editura POlirom, Iaşi, 2006.

Septuaginta, vol. 4/ II, volum coordonat de: Cristian Bădiliță, Francisca Bălтceanu şi Monica Broşteanu, în colaborare cu pr. Ioan-Florin Florescu, Colegiul Noua Europă, Editura Polirom, Iaşi, 2007.

Septuaginta, 5, volum coordonat de Cristian Bădiliță, Francisca Bălтăceanu, Monica Broşteanu şi îngrijit de Smaranda Bădiliță, Colegiul Noua Europă şi Editura Polirom, Bucureşti, Iaşi, 2009.

Septuaginta 6/ I, volum coordonat de Cristian Bădiliță, Francisca Bălтăceanu, Monica Broşteanu în colaborare cu Ioan-Florin Florescu, Colegiul Noua Europă, Editura Polirom, Iaşi, 2011.

Septuaginta 6/ II*,* volum coordonat de Cristian Bădiliță, Francisca Bălтăceanu, Monica Broşteanu în colaborare cu Ioan-Florin Florescu, Colegiul Noua Europă, Editura Polirom, Iaşi, 2008.

III. Studii teoretice, generale, dicționare etc.:

Ştefan Afloroaei, *Cum este posibilă filosofia în estul Europei*, Editura Polirom, Iaşi, 1997.

Gaston Bachelard, *Apa şi visele*. *Eseu despre imaginația materiei*, traducere şi tabel biobibliografic de Irina Mavrodin, Editura Univers, Bucureşti, 1997.

Jurgis Baltrušaitis, *Evul Mediu fantastic*, traducere de Valentina Grigorescu, Editura Meridiane, București, 1975.

Jurgis Baltrušaitis, *Aberații. Legende ale formelor*, traducere de Paul Teodorescu, Editura Meridiane, București, 1972.

Éric Baraty, Élisabeth Hardouin-Fugier, *Zoos. Histoire des jardins zoologiques en Occident (XVI^{e}-XX^{e} siècles)*, Éditions La Découverte, Paris, 1998.

Marianne Besseyre, *L'alphabet de la création: l'animal dans la Bible*, în vol. *Bestiaire du Moyen Âge. Les animaux dans les manuscrits*, coordonare de Marie-Hélène Tesnière şi Thierry Delcourt, Somogy Éditions d'Art, Paris, 2004.

Pieter Beullens, *Like a Book Written by God's Finger. Animals Showing the Path toward God*, în vol. *A Cultural History of Animals in the Middle Ages*, edited by Brigitte Resl, Berg Publishers, Oxford, New York, 2007.

A. Bouché-Leclercq, *Istoria divinației în antichitate*, vol. I *Divinația elenică (Metode*), traducere de Cristina Dinescu şi Raluca Popescu, Editura Symposion, Bucureşti, 1999.

Michael Bright, *Beasts of the Field. The Revealing Natural History of Animals in the Bible*, Robson Books, Londra, 2006

Roger ., *În inima fantasticului*, traducere de Iulia Soare, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971.

Roger Caillois, *Le mythe de la licorne*, Éditions Fata Morgana, Montpellier, 1992.

Vasile Adrian Carabă, *A fi filosof în Bizanț*, în vol. Basile Tatakis, *Filosofia bizantină*, traducere din limba franceză de Eduard Florin Tudor, studiu introductiv şi postfață de Vasile Adrian Carabă, prefață de Émile Bréhier, Editura Nemira, Bucureşti, 2010.

Francesca Y. Caroutch, *La licorne. Symboles, mythes et réalités*, Éditions Pygmalion, Paris, 2002.

Virgil Cândea, *Les oeufs d'autruches et la vigilence*, în „Revue des études sud-est européenes. Civilisations – mentalités", Tome XXXI, nr. 3-4, juillet-decembre 1993.

Dan Cernovodeanu, *Ştiința şi arta herladică în România*, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1977.

Louis Charbonneau-Lassay, *Le bestiaire du Christ. La mistérieuse emblématique de Jésus-Christ*, Édition Albin Michel, Paris, 2006.

Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri,* vol. I-III, coordonatori traducere: Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoicaş, Editura Artemis, Bucureşti, 1994.

Maria Pia Ciccarese, *Animali Simbolici: Alle origini del bestiario cristiano*, Edizione Dehoniane Bologna, 2002.

Ion H. Ciubotaru, *Ouăle de Paşti la români. Vechime, semnificații, implicații ritual-ceremoniale*, Editura Presa Bună, Iaşi, 2012.

Willene B. Clark şi Meredith T. McMunn, *Beasts and Birds of the Middle Ages. The Bestiary and its legacy*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1989.

Jean-Paul Clébert, *Bestiar fabulos. Dicționar de simboluri animaliere*, traducere de Rodica Maria Valter şi Radu Valter, Editurile Artemis şi Cavallioti, Bucureşti, 1995.

Dragoş Cojocaru, *Natura în* Divina Comedie*. Studiu istoric şi comparativ*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 2005.

Mihai Coman, *Bestiarul mitologic românesc*, Editura Fundației Culturale Române, Bucureşti, 1996.

Andrei Cornea, *Cuvintelnic fără frontiere*, Editura Polirom, Iaşi, 2002.

Andrei Cornea, *Noul. O poveste veche*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008.

Eugen Coşeriu, *Istoria filozofiei limbajului. De la începuturi până la Rousseau*, versiune românească şi indice de Eugen Munteanu şi Mădălina Ungureanu, cu o prefață la ediția românească de Eugen Munteanu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2011.

Ernst Robert Curtius, *Literatura europeană şi Evul Mediu latin,* în româneşte de Adolf Armbruster, cu o introducere de Alexandru Duțu, Editura Univers, Bucureşti, 1970.

Patrick Darcheville*, Du dragon à la licorne. Simbolique des animaux fabuleaux*, Guy Trédaniel Éditeur, Paris, 2005.

Robert Delort, *Animalele şi istoria lor,* traducere de Mioara Izverna şi Florica Georgescu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1993.

Umberto Eco, *Art and Beauty in the Middle Ages*, traducere de Hugh Bredin, Yale University Press, New Haven and London, 1986.

Umberto Eco, *Limitele interpretării*, traducere de Ştefania Mincu şi Daniela Bucşă, Editura Pontica, Constanța, 1996.

Umberto Eco, *De la arbore spre labirint. Studii istorice despre semn şi interepretare*, traducere de Ştefania Mincu, Editura Polirom, Iaşi, 2009.

Umberto Eco, *Kant şi ornitorincul*, traducere de Ştefania Mincu, Editura Pontica, Constanța, 2002.

Jürgen W. Einhorn, *Spiritalis unicornis. Das Einhorn als Bedeutungstdiger in Literatur und Kunst des Mittelalters*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1998

Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han. Studii comparative despre religiile şi folclorul Daciei şi Europei Orientale*, traducere de Maria Ivănescu şi Cezar Ivănescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995.

Bruno Faidutti, *Images et connaissance de la licorne (fin du Moyen-Age – XIXeme siècle)*, Tomes I-II, teză de doctorat la Universitatea Paris XII (Ştiințe Literare şi Umane), Jury: Lucien Bely, Denis Crouzet, Frank Lestringant, Michel Pastoureau, 30 novembre 1996.

Anna Ferrari, *Dicționar de mitologie gracă şi romană,* traducere de Dragoş Cojocaru, Emanuela Stoleriu, Dana Zamfirescu, Editura Polirom, Iaşi, 2003.

Luc Ferry, Claudine Germé, *Des animaux et des hommes*. *Anthologie des textes remarquables, écrits sur le sujet, du XV^e^ siècle à nos jours*, Libraire Générale Française, Paris, 1994.

Elisabeth de Fontenay, *Le Silence des bêtes. La philosphie à l'épreuve de l'animalité*, Fayard, Paris, 1998.

Michel Foucault, *Cuvintele şi lucrurile. O arheologie a ştiințelor umane*, traducere de Bogdan Ghiu şi Mircea Vasilescu, Editura Univers, Bucureşti, 1996.

M. Gaster, *Rumanian Bird and Beast Stories*, transpuse în engleză de M. Gaster, Ph.D., Sidgwick and Jackson, Ltd, London, 1915.

Valeriu Gherghel, *Porunca lui rabbi Akiba. Ceremonialul lecturii de la Sfântul Augustin la Samuel Pepys. Eseuri şi autofricțiuni exegetice*, Editura Polirom, Iaşi, 2005.

Sylvain Gouguenheim, *Aristotel la Muntele Saint-Michel. Rădăcinile greceşti ale Europei creştine*, traducere din limba franceză şi postfață-interviu de Eduard Florin

Tudor, prefață la ediția în limba română de Sylvain Gouguenheim, Editura Nemira, București, 2011.
Robert M. Grant, *Early Christians and Animals,* Routledge, Londra& New York, 1999.
Pamela Gravestock, *Did Imaginay Animals Exist?*, în vol. *The Mark of the Beast. The Medieval Bestiary in Art, Life, and Literature*, editat de Debra Hassig, Garland Publishing Inc., New York and London, 1999.
Debra Hassig, *Medieval Bestiaries. Text, Image, Ideology*, Cambridge University Press, 1995.
Gustav René Hocke, *Lumea ca labirint, manieră şi manie în arta europeană. De la 1520 până la 1650 şi în prezent*, traducere de Victor J. Adrian, prefață de Nicolae Balotă, postfață de Andrei Pleşu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973.
Johan Huizinga, *Amurgul Evului Mediu. Studiu despre formele de viață şi de gândire din secolele al XIV-lea şi al XV-lea în Franța şi Țările de Jos,* traducere din limba olandeză de H.R. Radian, Editura Humanitas, Bucureşti, 2002.
Jean-Pierre Jossua, *La licorne. Images d'un couple*, Éditions Du CERF, Paris, 198?.
C.G. Jung, *Psihologie şi alchimie, vol. II, Reprezentări ale mântuirii în alchimie. O contribuție la istoria ideilor alchimiei*, traducere de Maria Magdalena Anghelescu, Editura Teora, Bucureşti, 1996.
Diogene Laertios, *Viețile şi doctrinele filosofilor*, traducere de C.I. Balmuş, Editura Polirom, Iaşi, 2001.
Gilbert Lascault, *Le monstre dans l'art occidental*, Éditions Klincksieck, Paris, 2004.
Henri La Croix-Haute, *Du bestiaire des Alchimistes*, Éditions Le Mercure Dauphinios, Grenoble, 2003.
Jacques Le Goff, *Imaginarul medieval. Eseuri*, traducere şi note de Marina Rădulescu, Editura Meridiane, București, 1991.
Jacques Le Goff, *Imaginarul medieval*, traducere de Marina Rădulescu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1991.
Richard Lewinsohn, *O istorie a animalelor*, traducere de Lucia Ruxandra Munteanu, prefață şi note suplimentare de Mihail Cociu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1988.
Lloyd Llewellyn-Jones şi James Robson, *Ctesias' History of Persia. Tales of the Orient*, Routledge, Londra & New York, 2010.
Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, vol. I, ediția a II-a, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2006.
Francesco Maspero, *Bestiario antico. Gli animali-simbolo e i loro significato nell'imaginario dei popoli antichi*, Edizioni Piemme, Roma, 1997.
Florence McCulloch, *Medieval Latin and French Bestiaries*, The University of North Carolina Press, 1962.
Marianne Mesnil şi Assia Popova, *Etnologul, între şarpe şi balaur. Eseuri de mitologie balcanică*, cuvânt înainte de Paul H. Stahl, traducere în limba română de Ioana Bot şi Ana Mihăilescu, Editura Paideia, București, 1997.
James E. Miller, *Hyenas and Hares. A Bit of Clement of Alexandria's Pedagogue*, în "Studies in biblical sexuality", noiembrie, 2006.
Claudio Moreschini, *Istoria filosofiei patristice*, traducere de Alexandra Cheşcu, Mihai-Silviu Chirilă şi Doina Cernica, Editura Polirom, Iaşi, 2009.

Xénia Muratova, *Les animaux à cornes dans les manuscrits des bestiaires: traditions antiques et inteprétations médiévales*, în vol. *Cornes et plumes dan la littérature médiévale*, sub direcția lui Fabienne Pomel, Presse Universitaire de Rennes, Rennes, 2010.

Andrei Oișteanu, *Grădina de dincolo. Zoosophia*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980.

Michel Pastoureau, *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropolgie*, Editions Le Léopard d'Or, Paris, 1988.

Michel Pastoureau, *L'animal et l'historien du Moyen Âge*, în vol. *L'animal exemplaire au Moyen Âge(V^e^-XV^e^ siècle)*, texte reunite de Jacques Berlio şi Marie Anne Pollo de Beaulieu, cu colaborarea lui de Pascal Collomb, Press Universitaire de Rennes, 1999.

Michel Pastoureau, *Le Moyen Âge et l'animal*, în vol. *Bestiaire du Moyen Âge. Les animaux dans les manuscrits*, sub direcția Mariei-Hélène Tesnière şi a lui Thierry Delcourt, Somogy Éditions d'art, Paris, 2004.

Michel Pastoureau, *Les animaux célèbres*, Arléa, Paris, 2008.

Michel Pastoureau, *O istorie simbolică a Evului Mediu occidental,* traducere de Emilian Galaicu-Păun, Editura Cartier, Chişinău, 2004.

Michel Pastoureau, *Ursul. Istoria unui rege decăzut*, traducere de Emilian Galaicu-Păun, Editura Cartier, Chişinău, 2007.

Michel Pastoureau, *Noir. Histoire d'une couleur*, Éditions du Seuil, Paris, 2008.

Michel Praneuf, *Bestiaire ethno-lingvisique des peuples d'Europe*, L'Harmattan, Paris, 2001.

Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, tome I, Introduction générale, Presse Universitaire de France, Paris, 1955.

Pat Remler, *Egyptian Mythology A to Z*, revised edition, Facts On File, Inc., 2006.

Kathryn M. Ringrose, *The Perfect Servant. Eunuchs and the Construction of Gender in Byzantium*, The University of Chicago Press, Chicago & Londra, 2003.

Beryl Rowland, *Birds with Human Souls. A Guide to Bird Symbolism*, The Universitiy of Tenessee Press, Knoxville, 1978.

Antoine Schnapper, *Le géant, la licorne, la tulipe*. *Collections françaises au XVII^e^ siècle*, Flammarion, Paris, 1988.

Victor Simion, *Imagini, legende, simboluri. Reprezentări zoomorfe în arta medievală românească,* Editura Fundației Culturale Române, Bucureşti, 2000.

Peter Sloterdijk, *Critica rațiunii cinice*, vol. I, traducere de Tinu Pîrvulescu, Editura Polirom, Iaşi, 2000.

An Smets, *The Falconry Treatise by Artelouche de Alagona*, în vol. *Tiere und Fabelwesenim Mittelalter*, Herausgegeben von Sabine Obermaier, Walter de Gruyter, Berlin, New York, 200?.

G.D. Suchaux, M. Pastoureau, *Le bestiaire médiéval. Dictionnaire historique et bibliographique*, Le Léopard d'Or, Paris, 2002.

Basile Tatakis, *Filosofia bizantină*, traducere din limba franceză de Eduard Florin Tudor, studiu introductiv şi postfață de Vasile Adrian Carabă, prefață de Émile Bréhier, Editura Nemira, Bucureşti, 2010.

Marie-Hélène Tesniére, *Bestiaire médiéval. Enluminures*, Bibliothèque Nationale de France, Paris, 2005.
Pascal Vernus, Jean Yoyotte, *Bestiaire des pharaons*, tome I, Agnès Viénot Éditions, Paris, 2005.
Jacques Voisenet, *Bêtes et Hommes dans le monde médiéval: Le bestiaire des clercs du V^e au XII^e siècle*, Brepols Publishers, Turnhout, Belgium, 2000.
Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1985.
Jan M. Ziolkowski, *Talking Animals: Medieval Latin Beast Poetry, 750-1150*, Uiversity of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1993.
Ancient and Aquarium History. Ancient Animal Collections to Zoological Gardens, (ed.) Vernon N. Kisling Jr., CRC Press, Boca Raton, Londra, New York, Washington, D.C., 2001.
The Cambridge Companion to the Stoics, (ed.) Brad Inwood, Cambridge University Press, 2003.

IV. Studii critice, monografii, sinteze de istorie literară etc.:

Ştefan Afloroaei, *Cetatea metafizică a unui principe*, în vol. Bogdan Crețu (coord.), *Dimitrie Cantemir. Perspective interdisciplinare*, Editura Institutul European, Iaşi, 2012.
Mircea Anghelescu, *Literatura română şi Orientul*, Editura Minerva, Bucureşti, 1975.
Mircea Anghelescu, *Barocul şi retorica persuasiunii în* Istoria ieroglifică, în vol. *Scriitori şi curente*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1982.
Vasile Arvinte, *Studiu lingvistic asupra cărții a treia (preoția) din Biblia de la Bucureşti (1688), în comparație cu ms. 45 şi cu manuscrisul 1389*, în vol. *Monumenta Lingue Dacoromanorum. Biblia 1688. Pars III. Leviticus*, volum întocmit de Vasile Arvinte, Ioan Caproşu, Elsa Lüder, Paul Miron, Eugen Munteanu, îngrijirea editorială a volumului de Vasile Arvinte şi Ioan Caproşu, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 1993.
Adriana Babeți, *Bătăliile pierdute. Dimitrie Cantemir. Strategii de lectură*, Editura Amarcord, Timişoara, 1998.
Daniel Barbu, *Bizanț contra Bizanț,* Editura Nemira, Bucureşti, 2001.
Violeta Barbu, *Simboluri şi embleme: reprezentări animaliere în miniatura brâncovenească*, în „Revista de istorie socială", XII-XV, 2008-2010.
Dan Bădărău, *Filozofia lui Dimitrie Cantemir,* Editura Academiei Republicii Populare Române, Bucureşti, 1964.
Ioan Bianu şi Nerva Hodoş, *Bibliografia românească veche. 1508-1830*, Tomul I, Ediținea Academiei Române, Bucureşti, 1903.
Ioan Bianu, Dan Simonescu, *Bibliografia românească veche. 1508-1830*, Tomul IV. Adăogiri şi îndreptări, Ediținea Academiei Române, Bucureşti, Socec& Co., 1944.
Corneliu D. Bîlbă, *Hermeneutică şi discontinuitate. Studii de arheologie discursivă*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 2011.

Cristina Bogdan, *Avatarurile unui simbol escatologic (calul) în iconografia monumentelor de cult din Țara Românească (secolele XVIII–XIX)*, în vol. *Lumea animalelor: realități, reprezentări, simboluri*, volum îngrijit de Maria Magdalena Székely, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", Iași, 2012.

Petru Caraman, *L'etnographe Cantemir et le folklore du Proce-Orient*, în „Dacoromania. Jahrbuch füf ösliche latinität", nr. 2/ 1974, Verlag Karl Alber, Freiburg/ München.

Nicolae Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească*, vol. I-II, Editura Enciclopedică, București, 1974.

Virgil Cândea, *Raționea dominantă,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1979.

Virgil Cândea, *Studiu introductiv*, la vol. Dimitrie Cantemir, *Opere*, vol. I, *Divanul*, ediție îngrijită, studiu introductiv și comentarii de Virgil Cândea, text grecesc de Maria Marinescu-Himu, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1974.

I.C. Chițimia, *Problemele de bază alte literaturii române vechi,* Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1972.

Gheorghe Chivu, *Dimitrie Cantemir și înnoirea limbii române literare vechi*, în vol. *Dimitrie Cantemir. Sesiune de comunicări științifice*: București, 10 decembrie 2010 (editor: Gheorghe Chivu), organizată de Academia Română, Secția de Filologie și Literatură, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu", Editura Biblioteca Bucureștilor, București, 2011.

Bogdan Crețu, *Utopia negativă în literatura română*, Editura Cartea românească, București, 2008.

Bogdan Crețu (coord.), *Dimitrie Cantemir. Perspective interdisciplinare*, Editura Institutul European, Iași, 2012.

Doina Curticăpeanu, *Orizonturile vieții în literatura veche românească*, Editura Minerva, București, 1975.

Lajos Demény, Lidia A. Demény, *Carte, tipar și societate la români în secolul al XVI-lea. Studii, articole, comunicări*, introducere de Dan Simonescu, Editura Kriterion, București, 1986.

Tudor Dinu, *Dimitrie Cantemir și Nicolae Mavrocordat. Rivalități politice și literare la începutul secolului XVIII*, Editura Humanitas, București, 2011.

Alexandru Duțu, *Coordonate ale culturii românești în secolul XVIII*, Editura pentru Literatură, București, 1968.

Alexandru Duțu, *Explorări în istoria literaturii române*, Editura pentru Literatură, București, 1969.

Alexandru Duțu, *Sinteză și originalitate în cultura română*, Editura Enciclopedică Română, București, 1972.

Alexandru Duțu, *Cultura română în civilizația europeană modernă*, Editura Minerva, București, 1978.

Pompiliu Eliade, *Influența franceză asupra spiritului public în România. Oroginile. Studiu asupra stării societății românești în vremea domniilor fanariote*, în românește de Aurelia Creția, prefață și note de Alexandru Duțu, Editura Univers, București, 1982.

Al. Filipaşcu, *Relaţii despre fauna Moldovei din sec. XVII-XVIII în „Istoria ieroglifică" de Dimitrie Cantemir*, în „Revista Muzeelor", nr. 6/ 19.

Ştefan Giosu, *Dimitrie Cantemir. Studiu lingvistic*, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1973.

Maria Golescu, *Simbolica animală în sculptura veche bisericească*, în „Revista Fundaţiilor Regale", an VI, nr 6, iunie 1939.

Maria Golescu, *Cum arată inorogul, şi ce ştiu românii despre el*, în „Cercetări folclorice", nr. 1, 1947.

Ştefan S. Gorovei, *Circulaţia „Herodotului"de la Coşula: explicaţii genealogice pentru un fenomen cultural*, în „Arhiva genealogică", V (X), Editura Academiei Române, Iaşi, 1998.

Ştefan S. Gorovei, *Animalele ŢărilorModovei. Variaţiuni istorice*, în „Revista de Istorie Socială", XII-XV, 2008-2010.

V. Guruianu, *Studiu filologic,* la vol. *Fiziologul. Archirie şi Anadam*, din colecţia „Cele mai vechi cărţi populare", Editura Minerva, Bucureşti, 1997.

G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura română*, în vol. G. Ibrăileanu, *Studii literare*, vol. I (care rerpoduce ediţia critică realizată de Rodica Rotaru şi Al. Piru), Editura Minerva, Bucureşti, 1979.

Sorin Iftimi, *Animalele în heraldica boierească din Moldova (secolele XIV-XVIII)*, în „Revista de istorie socială", XII-XV, 2008-2010.

Cornel Mihai Ionescu, *Palimpseste*, ediţia a II-a, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2007.

Nicolae Iorga, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea (1688-1821)*, vol. I., ediţie îngrijită de Barbu Theodorescu, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1969.

N. Iorga, *Bizanţ după Bizanţ*, traducere de Liliana Iorga-Pippidi, Editura 100+1 Gramar, Bucureşti, 2002.

Nicolae Iorga, *Istoria românilor prin călători*, ediţie îngrijită de Adrian Anghelescu, Editura Eminescu, Bucureşti, 1981.

Constantin Itu, *Steme ardelene din secolele XVI-XVIII cu mobile heraldice luate din lumea animală*, în „Revista de istorie socială", XII-XV, 2008-2010.

George Ivaşcu, *Istoria literaturii române, I*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1969.

Ştefan Lemny, *Les Cantemir: l'aventure européenne d'une famille princière au XVIIIe siècle*, Editions Complexe, Paris, 2009.

Ştefan Lemny, *Cantemireştii. Aventura europeană a unei familii princiare din secolul al XVIII-lea*, prefaţă de Emmanuel le Roy Ladurie, traducere de Magda Jeanrenaud, Editura Polirom, Iaşi, 2010.

Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008.

Alexandru Mareş, *Cărţi populare din secolele al XVI-lea-al XVIII-lea. Contribuţii filologice*, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Bucureşti, 2006.

Dan Horia Mazilu, *Varlam şi Ioasaf. Istoria unei cărţi*, Editura Minerva, Bucureşti, 1981.

Dan Horia Mazilu, *Recitind literatura română veche. Compendiu*, Editura Ager, Bucureşti, 2004.

Gabriel Mihăilescu, *Universul baroc al „Istoriei ieroglifice" între retorică şi imaginar*, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință şi Artă, Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu", Bucureşti, 2002.

Dragoş Moldovanu, *L'Ésotérisme baroque dans la composition de l'„Histoire Hiérogliphique"*, în „Dacoromania. Jahrbuch für östeliche latinität", nr. 2/ 1974, Herausgegenben von Paul Miron, Verlag Karl Alber, Freiburg/ München.

Dragoş Moldovanu, *Dimitrie Cantemir între Orient şi Occident*. *Studiu de stilistică comparată,* Editura Fundației Culturale Române, Bucureşti, 1997.

Dragoş Moldovanu, *Dimitrie Cantemir între umanism şi baroc. Tipologia stilului cantemirian din perspectiva figurii dominantei,* Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 2002.

Alexandru Moraru, *Studiu filologic*, la *Floarea darurilor*, text stabilit, studiu filologic şi lingvistic, glosar de Alexandru Moraru, în vol. *Cele mai vechi cărți populare în literatura română*, Vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1996.

Mihai Moraru, *Alegoria animalieră şi fantasticul animalier în* Istoria ieroglifică *(Contribuția* Fiziologului*)*, în „Revista de istorie şi teorie literară", tomul 21, nr. 3/ 1972.

Mihai Moraru, *De nuptiis Mercurii et Philologiae*, Editura Fundației Culturale Române, Bucureşti, 1997.

Eugen Munteanu, *Lexicologie biblică românească*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008.

Mircea Muthu, *Literatura română şi spiritul sud-est european*, Editura Minerva, Bucureşti, 1976.

Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2009

P.P. Panaitescu, *Dimitrie Cantemir. Viața şi opera*, Editura Academiei Republicii Populare Române, Bucureşti, 1958.

Cornelia Papacostea-Danielopolu, Lidia A. Demény, *Carte şi tipar în societatea românească şi sud-este europeană (Secolele XVII-XIX)*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1985.

Ioana Em. Petrescu, *Configurații*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981.

Constantin Pricop, *Începuturile literaturii române. Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce, Dimitrie Cantemir, Ion Budai-Deleanu*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 2011.

Al. Protopopescu, *Volumul şi esența,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1972.

Tudor Radu-Tiron, *Bestiarul heraldic muntean,* în „Revista de istorie socială", XII-XV, 2008-2010.

D. Russo, *Din corespondența Doamnei Anei Racoviță* (1708-9), extras din „Convorbiri literare", 45 (1911).

Doina Ruşti, *Bestiarul cantemirian*, Editura Universitas XXI, Iaşi, 2007.

Eugen Simion, *Cantemir, moralistul*, în vol. *Dimitrie Cantemir. Sesiune de comunicări ştiințifice*: Bucureşti, 10 decembrie 2010 (editor: Gheorghe Chivu), organizată de Academia Română, Secția de Filologie şi Literatură, Fundația Națională pentru Știință şi Artă, Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu", Editura Biblioteca Bucureştilor, Bucureşti, 2011.

Elvira Sorohan, *Cantemir în cartea hieroglifelor*, Editura Minerva, Bucureşti, 1978.

Elvira Sorohan, *Dimitrie Cantemir. Imaginarul antiutopic*, în vol. *Omagiu lui Virgil Cândea la 75 de* ani, coord. Paul H. Stahl, Editura Academiei Române şi Editura Roza Vânturilor, Bucureşti, 2002.

Elvira Sorohan, *Singurătatea scriitorului*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 2005.

Scarlat Struțeanu, *Câteva elemente occidentale în opera lui D. Cantemir*, în „Preocupări literare", 1942.

Maria Magdalena Székely, *Bestiarul lui Neagoe Basarab,* în vol. *Lumea animalelor: realități, reprezentări, simboluri*, volum îngrijit de Maria Magdalena Székely, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 2012.

Manuela Tănăsescu, *Despre „Istoria ieroglifică"*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1970.

Ecaterina Țarălungă, *Dimitrie Cantemir. Contribuții documentare la un portret*, Editura Litera Internațional, Bucureşti-Chişinău, 2004.

N.A. Ursu, *Contribuții la istoria culturii românești. Studii şi note filologice*, Editura Cronica, Iaşi, 2002.

N.A. Ursu, *Contribuții la istoria culturii românești în secolul al XVII-lea. Studii filologice*, Editura Cronica, Iaşi, 2003.

Petru Vaida, *Dimitrie Cantemir şi umanismul*, Editura Minerva, Bucureşti, 1972.

Cătălina Velculescu, *Cărți populare şi cultura românească*, Editura Minerva, Bucureşti, 1984.

Cătălina Velculescu, *Câteva noi informații despre* Bestiarul *lui Damaschin Studitul*, în vol. *Dimitrie Cantemir. Dimensiuni ale universalității. Studii. Sinteze. Eseuri,* cuvânt înainte de acad. Mihai Cimpoi, coordonare ştiințifică: Pavel Balmuş, Svetlana Korolevski, Editura Gunivas, Chişinău, 2008

Cătălina Velculescu, Ileana Stănculescu, *Prezențe animaliere pe pridvorul de nord al bisericii de la Mănăstirea Sucevița*, în „Revista de istorie socială", XII-XV, 2008-2010.

L. Volovici, *Apariția scriitorului în cultura românească*, Editura Junimea, Iaşi, 1976

Mihai Zamfir, *Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române*, Volumul I, Editura Cartea Românească, Polirom, Bucureşti-Iaşi, 2011.

Dan Zamfirescu, *Neagoe Basarab şi Învățăturile către fiul său Theodosie*. Probleme controversate, Editura Minerva, Bucureşti, 1973.

Florentina Zgraon, *Cuvânt înainte* la vol. *Alexandria. Cea mai veche versiune păstrată*, studiu introductiv, ediție şi glosar de Florentina Zgraon, Fundația Națională pentru Ştiință şi Artă, Bucureşti, 2006.

Dimitrie Cantemir. Dimensiuni ale universalității. Studii. Sinteze. Eseuri, cuvânt înainte de acad. Mihai Cimpoi, coordonare ştiințifică: Pavel Balmuş, Svetlana Korolevski, Editura Gunivas, Chişinău, 2008.

Index

A

Aelian, 260, 267, 270, 288, 308, 320, 335, 342, 355, 361, 369, 389, 424, 428, 434, 470, 473
Afloroaei, Ştefan, 480, 485
Alciati, Andrea, 343, 367, 444, 474
Anghelescu, Mircea, 363, 485, 487
Apuleius, 341, 342, 474
Aristotel, 260, 261, 276, 281, 282, 283, 284, 289, 290, 291, 298, 302, 307, 310, 311, 314, 315, 323, 324, 325, 334, 355, 367, 370, 372, 388, 389, 399, 410, 412, 413, 419, 424, 442, 443, 450, 452, 457, 463, 464, 465, 470, 474
Artemidoros, 474
Augustin, Sfântul, 299, 315, 316, 318, 397, 426, 474
Avianus, 363, 367, 425, 457, 476

B

Babeţi, Adriana, 485
Bachelard, Gaston, 436, 480
Baltrušaitis, Jurgis, 321, 322, 480
Baraty, Eric, 480
Barbu, Daniel, 339, 485, 487
Barbu, Violeta, 485
Bădărău, Dan, 485
Besseyre, Marianne, 481
Bianciotto, Gabriel, 317, 476, 478
Bianu, Ioan, 485
Bingen de, Hildegarde, 319, 476
Bîlbă, Corneliu D., 485
Bogdan, Cristina, 486
Bouché-Leclercq, A., 302, 481
Bright, Michael, 262, 389, 390, 481
Buffon, Georges Louis Leclerc, 310, 349, 350, 389, 410, 411, 413, 456, 475

C

Callois, Roger, 481
Cândea, Virgil, 322, 340, 377, 481, 486
Cartojan, Nicolae, 486
Carus, Titus Lucretius, 343, 362, 477
Cernovodeanu, Dan, 259, 320, 481
Charbonneau-Lassay, Louis, 322, 395, 434, 437, 481
Chevalier, Jean, 260, 481
Chiţimia, I.C., 486
Chivu, Gheorghe, 486
Ciccarese, Maria Pia, 263
Cicero, 291, 298, 299, 300, 301, 302, 315, 355, 475
Ciubotaru, Ion H., 323, 481
Clark, Willene B., 480, 481
Clébert, Jean-Paul, 421, 481
Cojocaru, Dragoş, 481, 482
Coman, Mihai, 365, 444, 445, 455, 481
Condillac, 475
Cornea, Andrei, 310, 312, 474, 477, 481
Costin, Miron, 258, 475
Coşeriu, Eugen, 314, 482
Creţu, Bogdan, 377, 404, 485, 486
Ctesias din Knidos, 475
Curticăpeanu, Doina, 486
Curtius, Ernst Robert, 315, 316, 422, 482

D

Damaschin Studitul, 271
Darcheville, Patrick, 482
Delort, Robert, 482
Demény, Lajos, 486
Demény, Lidia A., 486, 488
Descartes, Rene, 412, 413, 475
Dinu, Tudor, 381, 486
Diodor din Sicilia, 308, 311, 475
Dionisie Areopagitul, 475
Dionisie din Furna, 475
Duțu, Alexandru, 315, 482, 486

E

Eco, Umberto, 310, 482
Einhorn, Jurgen W., 482
Eliade, Mircea, 482
Eliade, Pompiliu, 486
Epictet, 475
Erasmus din Rotterdam, 405, 475
Esop, 283, 337, 341, 342, 343, 363, 367, 413, 424, 425, 433, 457, 475

F

Faidutti, Bruno, 482
Ferrari, Anna, 482
Ferry, Luc, 482
Filipaşcu, Al., 462, 487
Filostrat, 355, 356, 476
Flaubert, Gustave, 362, 421, 476
Fontenay, Elisabeth de, 482
Foucault, Michel, 482
Fournival, Richard de, 270, 333, 342, 360, 368, 451, 452, 453, 478

G

Gaster, M., 262, 482
Gherghel, Valeriu, 344, 482
Giosu, Ștefan, 487
Golescu, Maria, 487
Gorovei, Ștefan S., 471, 487
Gouguenheim, Sylvain, 482
Grant, Robert M., 483
Gravestock, Pamela, 483
Guillaume le Clerc, 360, 368, 369, 478
Guruianu, V., 478, 479, 480, 487

H

Hardouin-Fugier, Élisabeth, 480
Hassig, Debra, 331, 333, 334, 335, 344, 345, 348, 350, 375, 388, 395, 396, 440, 483
Heliodor, 300, 383, 385, 476
Herodot, 476
Hesiod, 437, 476
Hocke, Gustav René, 483
Hodoş, Nerva, 343, 362, 485, 498
Homer, 333, 476
Horatius, Quintus Flaccus, 476
Huizinga, Johan, 483

I

Ibrăileanu, G., 487
Iftimi, Sorin, 487
Ionescu, Cornel Mihai, 487
Iorga, N., 339, 379, 380, 487
Isidor din Sevilla, 276, 300, 316, 334, 341, 352, 361, 369, 396, 402, 403, 414, 450, 457, 465, 495
Itu, Constantin, 487
Ivaşcu, George, 487
Ivireanul, Antim, 411, 424, 474

J

Jung, C.G., 483
Juvenal, 343, 476

L

La Croix-Haute, Henri, 263, 483
Laertios, Diogene, 483
Lascault, Gilbert, 483
Latini, Brunetto, 270, 282, 317, 332, 333, 342, 360, 368, 396, 453, 476, 478

Le Goff, Jacques, 292, 299, 453, 483
Lemny, Ştefan, 337, 471, 487
Leonardo da Vinci, 262, 476
Lewinsohn, Richard, 483
Llewellyn-Jones, Lloyd, 483

M

Macrobius, 291, 299, 300, 477
Magnus, Albert, 258, 267, 270, 311, 317, 318, 320, 324, 332, 348, 396, 402, 442, 444, 450, 451, 457, 458, 465
Manolescu, Nicolae, 339, 487
Mareş, Alexandru, 487
Marino, Adrian, 339, 483
Maspero, Francesco, 414, 483
Mazilu, Dan Horia, 487
McCulloch, Florence, 414, 483
Mesnil, Marianne, 336, 483
Mihăilescu, Gabriel, 287, 325, 336, 371, 446, 447, 488
Miller, James E., 336, 483
Moldovanu, Dragoş, 300, 488
Moraru, Mihai, 367, 369, 476, 479, 488
Moreschini, Claudio, 483
Morris, Desmond, 425
Munteanu, Eugen, 312, 314, 315, 316, 474, 479, 482, 488
Muratova, Xénia, 484
Muthu, Mircea, 488

O

Oişteanu, Andrei, 293, 484
Oppian, 311, 368, 382, 402, 477
Oppian, 383
Origen, 477
Ovidius, Publius Naso, 261, 315, 331, 332, 333, 403, 425, 433, 437, 457, 470, 476, 477

P

Panaitescu, P.P., 423, 424, 475, 488
Papacostea-Danielopolu, Cornelia, 488
Pastoureau, Michel, 261, 262, 268, 275, 316, 322, 362, 368, 369, 396, 397, 402, 405, 457, 458, 482, 484
Petrescu, Ioana Em., 488
Philon din Alexandria, 477
Platon, 298, 314, 315, 324, 424, 433, 477
Plinius, 261, 281, 284, 285, 308, 311, 317, 318, 320, 322, 324, 332, 341, 355, 357, 360, 367, 368, 376, 381, 382, 389, 396, 399, 402, 403, 413, 414, 419, 424, 433, 441, 442, 450, 451, 456, 457, 464, 465, 477
Plutarh, 260, 332, 354, 477
Popova, Assia, 336, 483
Porfir Fenicianul, 310, 477
Praneuf, Michel, 370, 457, 458, 484
Pricop, Constantin, 488
Protopopescu, Al., 276, 277, 488

R

Radu-Tiron, Tudor, 488
Réau, Louis, 318, 323, 426, 484
Remler, Pat, 484
Ringrose, Kathryn M., 348, 484
Ripa, Cesare Perugino, 320, 354, 361, 420, 434, 444, 454
Robson, James, 481, 483
Rowland, Beryl, 433, 437, 484
Russo, D., 339, 488
Ruşti, Doina, 386, 462, 470, 488

S

Schnapper, Antoine, 484
Seneca, 450, 451, 478
Silvestris, Bernardus, 342, 474
Simion, Eugen, 488
Simion, Victor, 484
Simonescu, Dan, 485
Sloterdijk, Peter, 484
Smets, An, 484

Sorohan, Elvira, 263, 267, 277, 297, 325, 377, 471, 488, 489
Stănculescu, Ileana, 489
Struțeanu, Scarlat, 363, 489
Suchaux, G.D., 322, 368, 402, 405, 458, 484
Székely, Maria Magdalena, 471, 486, 489

T

Tatakis, Basile, 481, 484
Tănăsescu, Manuela, 277, 280, 290, 303, 366, 367, 373, 374, 489
Tesniére, Marie-Helene, 415
Tesniére, Marie-Hélène, 485
Topsell, Edward, 389

Ț

Țarălungă, Ecaterina, 489

U

Ursu, N.A., 489

V

Velculescu, Cătălina, 297, 353, 478, 479, 480, 489
Vergilius, 408, 450, 478
Vernus, Pascal, 485
Voisenet, Jacques, 485
Volovici, L., 489
Vulcănescu, Romulus, 485
Vulpescu, Romulus, 445

Y

Yoyotte, Jean, 485

Z

Zamfir, Mihai, 489
Zamfirescu, Dan, 482, 489
Zgraon, Florentina, 489
Ziolkowski, Jan M., 485
Zucker, Arnauld, 312, 410, 478

Abstract

Dimitrie Cantemir can be considered a fastidious author. First of all, because his work has a wide coverage, reaching various domains of knowledge. Limiting his work to a strict actual perusal and ignoring its peculiarities does not necessarily turn this author into a *contemporary* one. His books must be taken as they are, but also related to a cultural, religious, ideological, historical and eventually to a suitable aesthetic context. *The Hierogliphical History*, ended in 1705, appears nowadays as a complex text, abounding in rhetorical skills, but hardly harmonizing with the aesthetic sensitivity of the actual reader. It seems condemned to a restricted specialized perusal, addressed exclusively to those who are familiar not only with its syntactic twists, but also with his world, with its specific mentalities and codes. We believe that it is only by connecting the wide range of zoomorphic symbols used by Cantemir to the immense antique, medieval and modern tradition (Aesop, Aristotle, Ovid, Plutarch, Pliny, Aelian, *The Physiologos*, the moralizing bestiaries written by Philippe de Thaon, Pierre de Beauvais, Guillaume Clerk of Normandy, Richard of Fournival, the encyclopaedias of Isidor din Sevilla, Albert the Great, Brunetto Latini, Hildegard of Bingen, Bartholomew of England, until Buffon) that the book reveals its inner mechanisms and points a real message. Our insistence on the medieval tradition of symbol can be explained by its major influence in the 17th and 18th century of Romanian culture. Addressing to a Romanian reader, the prince found himself obliged to establish a dialogue (rather a polemic) with that cultural background. He also knew he was about to shatter some rigid perceptions and expectations that were still deeply connected to the medieval imaginary. Although in his early writings Cantemir respects the post-byzantine customary law of religious thinking, relating everything to the cognitive treasure of the Bible and admitting revelation as the only way that enables man to reach The Truth, his belief radically modifies with *The Hierogliphical History*. His attitude towards many of the Christian symbols and figures is a new and quite audacious one. Cantemir discovers the freedom of the imaginary discourse and searches for more. His concern goes beyond the cultural rigidity of his time, but does not come out of an improvised rationalism. Obviously, his *modernity* is due to his epic devices and to his courage to exceed the literality of the norm. This norm is first of all a religious one and only then an aesthetic one. The beast representations from the late East European medieval imaginary are

far more than simple decorative motifs, they are organic elements of a divine language, so to say, samples of theophany. Cantemir is the first Romanian author that defies this dogmatic tradition. The reality he draws in *The Hierogliphical History* no longer respects the harmony of a universe designed by God. The balance is definitely broken, the world shakes and the discourse defies the conventions and mixes the representations, the symbolic codes in use. All these become possible in a discourse that no longer respects the official rigours, as in *Divanul...* or *Sacrosanctae scientiae indepingibilis imago*, where the young author intended to make his entrance into the respected category of christian thinkers, the only valid and accepted one in that Romanian cultural space. In the context of Romanian culture, Cantemir is the one who discovers, on his own and without a previous model, the literature.

This is the script of the present paper. And beyond its argumentation, we believe it is of a major importance the effort to rebuild the history of each zoomorphic mask, to retrace a bestiary that preserves live prooves of mentalities, of visions and stereotypes of an ancient world.

Keywords: D. Cantemir, Middle Ages, bestiary, imaginary, Unicorn

Résumé

Dimitrie Cantemir est ce qu'on peut appeler un « écrivain difficile ». D'abord, parce que son œuvre couvre des domaines qu'on situe, en vertu de l'inertie, dans des cases distinctes du savoir. Mais lui appliquer des grilles de lecture à jour, en négligeant la spécificité de l'épistémè qui lui est propre, ne signifie pas faire automatiquement de lui notre contemporaine. Ses livres doivent être lus en eux-mêmes, mais aussi placés dans un contexte culturel, religieux, idéologique, historique et, en dernière instance seulement, *esthétique* approprié. *L'Histoire hiéroglyphique*, son chef-d'œuvre achevé en 1705, se présente aujourd'hui comme un texte touffu, en débordant de performances notamment rhétoriques, mais qui répond à peine à la sensibilité esthétique du lecteur des années 2000. Elle semble condamnée à rester une lecture destinée aux spécialistes, connaisseurs pas seulement des contorsions syntactiques de la langue de Cantemir, mais aussi de son monde, avec sec mentalités et codes spécifiques. Nous avons considéré que seulement en rapportant le réseau de symboles zoomorphes employé par l'auteur dans son allégorie à l'immense tradition antique, médiévale et moderne (Ésope, Aristote, Ovide, Plutarque, Pline, Élien, *Physiologos*, les bestiaires moralisants de Philippe de Thaon, Pierre de Beauvais, Guillaume Clerc de Normandie, Richard de Fournival, les encyclopédies d'Isidore de Séville, Albertus Magnus, Brunetto Latini, Hildegard de Bingen, Bartholomeus Anglicus, jusqu'à Buffon) le livre dévoilera ses mécanismes et fera surgir un message beaucoup plus vivant. Si nous avons insisté sur la tradition médiévale du symbole, c'est parce que, dans l'espace culturel roumain, celle-ci donnait encore le ton aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles. S'adressant à un lecteur roumain, le Prince savait qu'il devait entrer en dialogue (polémique, le plus souvent) avec un tel *background*. Il savait qu'il ébranlait des inerties de perception et un horizon d'attente cantonnés encore dans la zone de l'imaginaire médiéval. Quoique dans ses écrits de jeunesse l'auteur respecte la coutume post-byzantine de la pensée religieuse (propre au Moyen Âge), en soumettant tout effort de connaissance au thésaurus cognitif de la Bible et admettant comme unique chance de l'homme d'accéder à la Vérité la révélation, à partir de *L'Histoire hiéroglyphique* sa position subit une véritable modification. Son attitude envers beaucoup de symboles et figures de l'iconographie chrétienne est audacieuse, inédite à l'époque. Cantemir découvre

la liberté que le discours fictionnel met à sa disposition et il ose davantage. Sa démarche s'élève au-dessus des inerties culturelles de l'époque, mais pas à cause d'un rationalisme improvisé *ad hoc*. Certes, la « modernité » qu'on lui attribue tient aux procédées épiques, mais aussi au courage de ne plus respecter la norme dans la lettre. Or cette norme n'est pas esthétique, mais avant tout religieuse. Ce qui signifie beaucoup plus. Les représentations animalières qui peuplent l'imaginaire médiéval tardif de l'Orient européen ne sont pas de simples motifs à fin artistique, décorative, mais des éléments constitutifs d'un langage divin ; autrement dit, des exemples de théophanie. Dans l'espace roumain, Cantemir est le premier à se placer en travers de cette autoritaire tradition. Non par un gratuit esprit de fronde, mai par un calcul idéologique : la réalité qu'il dépeint dans *L'Histoire hiéroglyphique* ne respecte plus l'harmonie de l'univers conçu comme dessein de Dieu. Un équilibre a été brisé à jamais, le monde est en dérive et le discours sur le monde doit lui aussi transgresser les conventions, mélanger les représentations, les codes symboliques jusqu'alors fonctionnels. Tout ça est possible dans un discours qui n'a plus besoin d'observer les rigueurs « officielles », comme c'était le cas du *Divan...* ou de *Sacrosanctae scientiae indepingibilis imago*, où le jeune auteur tenait à faire son entrée dans une corporation respectée, la seule acceptée dans l'espace autochtone, celle des penseurs chrétiens. Dans la culture roumaine, Cantemir est celui qui découvre, à lui seul, sans profiter d'aucun modèle antérieur, la littérature.

Tel est le « scénario » de ce livre. Mai, au-delà de ses arguments, ce qui est plus important c'est, peut-être, l'effort de refaire l'histoire de chaque masque zoomorphe, de reconstituer un bestiaire qui, pareil à l'ambre qui conserve parfaitement une fossile d'une autre ère géologique, garde des preuves vivantes des mentalités, visions et stéréotypies du monde ancien.

Mots-clé : D. Cantemir, Moyen Âge, bestiaire, imaginaire, Unicorne

Apărut: 2013 • Format 16,5 × 23,5 cm

Iaşi, str. Grigore Ghica Vodă nr. 13
Tel. Dif.: 0788.319462; Fax: 0232/230197
editura_ie@yahoo.com; www.euroinst.ro

Volum elaborat în cadrul proiectului POSDRU/89/1.5/S/56815.